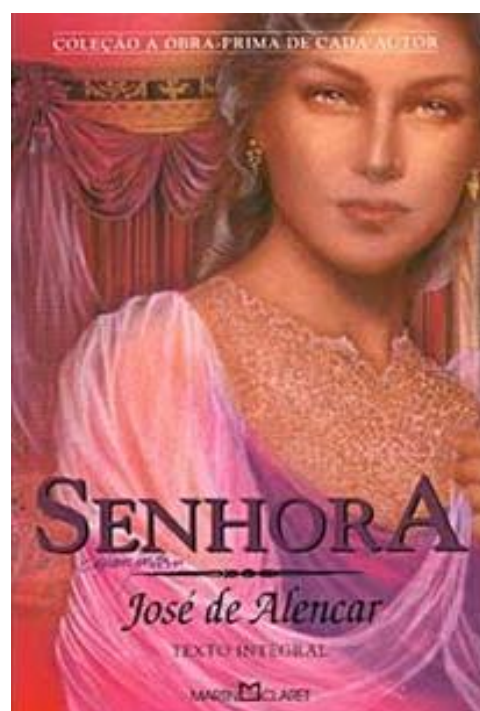
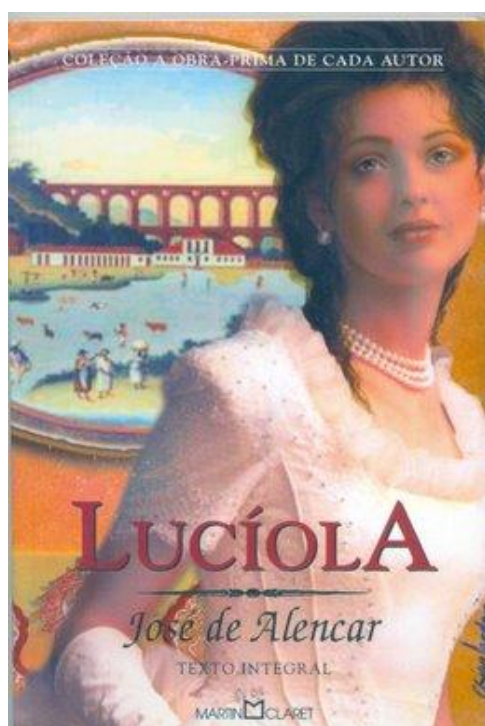


ALCINDA LIMA DOS ANJOS FERNANDES

AS MULHERES EM JOSÉ DE ALENCAR:

LUCÍOLA E SENHORA



LICENCIATURA EM ESTUDOS CABO-VERDIANOS E PORTUGUESES

2009

ALCINDA LIMA DOS ANJOS FERNANDES

AS MULHERES EM JOSÉ DE ALENCAR:

LUCÍOLA E SENHORA

Trabalho Científico apresentado no ISE para obtenção do grau de Licenciado em Estudos Cabo-Verdianos e Portugueses, sob a orientação da Mestre Maria Verúcia de Souza Melo, docente da UNICV.

O JÚRI,

Praia, 2009

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	5
DEDICATÓRIA	6
NOTA INTRODUTÓRIA	7

CAPÍTULO I **O ROMANTISMO NO BRASIL E SUAS CARACTERÍSTICAS**

1.1. POESIA	15
1.1.1. PRIMEIRA GERAÇÃO: NACIONALISTA OU INDIANISTA	16
1.1.2. SEGUNDA GERAÇÃO: ULTRA- ROMÂNTICA	17
1.1.3. TERCEIRA GERAÇÃO: CONDOREIRA	18
1.2. PROSA ROMÂNTICA BRASILEIRA	19
1.3. TEATRO ROMÂNTICO BRASILEIRO	21

CAPÍTULO II **JOSÉ MARTINIANO DE ALENCAR**

2.1. ESTILO DE JOSÉ DE ALENCAR	25
2.2. AS MODALIDADES EM ALENCAR	28
2.2.1. ROMANCES URBANOS OU DE COSTUMES	29
2.2.2. ROMANCES HISTÓRICOS	30
2.2.3. ROMANCES REGIONAIS	30
2.2.4. ROMANCES INDIANISTAS	31

CAPÍTULO III **MULHER, ASSUNTO PREDILECTO DOS ROMÂNTICOS**

3.1. O ESPAÇO DADO À MULHER NO INÍCIO DO SÉCULO XIX	33
3.2. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NAS NARRATIVAS ROMÂNTICAS	36
3.3. A ESCOLHA DE JOSÉ DE ALENCAR PELA TEMÁTICA DA MULHER	38

CAPÍTULO IV **AS HEROÍNAS ROMÂNTICAS CRIADAS POR ALENCAR**

4.1- <i>LUCÍOLA</i> : O PERFIL DA HEROÍNA URBANA	43
4.1.1- APRESENTAÇÃO DA OBRA	46
4.1.2- <i>LUCÍOLA</i> E SEU CONTEXTO	49
4.1.3- CARACTERÍSTICAS ROMÂNTICAS EM <i>LUCÍOLA</i>	54
4.2- AURÉLIA: UMA MULHER À FRENTE DE SUA ÉPOCA	56
4.2.1- APRESENTAÇÃO DA OBRA	60
4.2.2- <i>SENHORA</i> E SEU CONTEXTO	64
4.2.3- CARACTERÍSTICAS ROMÂNTICAS EM <i>SENHORA</i>	70

CONCLUSÃO	73
BIBLIOGRAFIA	78

AGRADECIMENTOS:

Este trabalho não ficaria completo sem agradecer a todos os que me ajudaram a concretizá-lo.

Em primeiro lugar quero agradecer a Deus por me ter concedido vida para a realização deste sonho.

À minha orientadora Dr.^a Maria Verúcia Souza pelos conselhos e o modo como sempre me apoiou e incentivou, e a paciência e simpatia com que sempre me recebeu.

Quero ainda agradecer os meus colegas de curso pelo seu incentivo e amizade.

A todos os meus professores deste curso, pelo que me ensinaram e sobretudo pela metodologia de investigação que me incutiram, o meu muito obrigado.

Os meus agradecimentos finais e do fundo do coração são para a minha família:

O meu esposo, pelo seu espírito de abnegação e sacrifício e pelo encorajamento que sempre me transmitiu, sem o qual eu não teria conseguido chegar ao fim.

Aos meus queridos pais e irmãos, pela força, ânimo e por terem cuidado de minhas filhas nos momentos em que precisava estar ausente para a concretização deste trabalho.

Às minhas filhas por terem conseguido superar os momentos de minha ausência.

DEDICATÓRIA

Às minhas queridas filhas:
Jéssica e Jannine, minha vida,
meu amor.

Nota Introdutória

O trabalho a que propusemos realizar incide sobre o enfoque que é dado às mulheres, nos romances urbanos do século XIX: *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar, o maior autor da prosa romântica no Brasil e considerado por muitos o pai dos Romances Urbanos.

Dizia Machado de Assis que “nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira.”

O interesse pelo tema surgiu na sequência do estudo da época romântica brasileira na cadeira de Literatura Brasileira. Dessa época, o autor José de Alencar despertou o nosso interesse dado que do nosso contacto com algumas obras do romantismo e especificamente do referido autor, sempre nos deparávamos com indicações da figura da mulher.

O Romantismo foi o estilo literário que perdurou no Brasil desde 1836 até 1881. Era marcado por grande subjectividade e idealização (da mulher e do amor).

Na literatura romântica brasileira, os autores escolheram o amor como assunto primordial de seus romances, observando atentamente a sociedade da época e os conflitos decorrentes do sentimento.

É interessante notarmos que em busca da satisfação, os heróis românticos lutam contra as obrigações impostas pela burguesia do casamento ligado a algum tipo de interesse e, muitas vezes, a união de dois amantes só se torna possível através da morte. Afrânio Coutinho (1999) afirma:

Seres apaixonados e, em luta contra uma sociedade injusta, saturada de preconceitos e interesses materiais, os heróis românticos não abdicam nunca do direito de serem felizes pela realização do seu amor; há neles perfeita consciência da fatalidade que espiritualmente os uniu, sentem o absurdo da vida que os leva a experimentar as maiores vicissitudes e os maiores sofrimentos, enfrentam e vencem todas as provações, mas não cedem nunca do objetivo que lhes indicou o destino – força superior e exterior aos homens, divindade a cujo império ninguém pode fugir. E quando é de todo impossível resistir, quando a conjuração dos preconceitos de casta ou dos interesses familiares é materialmente mais forte, a união entre os dois se realiza pela morte, cuja idéia atravessa todo o processo de existência.

Podemos afirmar, a partir do que acima ficou exposto, que o dinamismo que encontramos no romance do século XIX, resulta de um processo que o conduzia a um desafio de superação, ao confrontar os próprios valores que o alimentavam.

A figura da mulher, nesse aspecto, desempenhou um papel extraordinariamente curioso.

Cabe salientar que, apesar da sociedade privilegiar o homem, Alencar foi capaz de manipular essa realidade moldando-a na forma da figura feminina.

Analisando os romances urbanos, pode-se ver claramente que Alencar retracta em todos eles, o amor como tema central. Ou, citando Óscar Mendes (1965, p.10) “aborda a situação social e familiar da mulher, em face do casamento e do amor.” Mas o amor como o entendia a mentalidade romântica da época, “um amor sublimado, idealizado, capaz de renúncias, de sacrifícios, de heroísmos e até de crimes, mas redimindo-se pela própria força acrisoladora de sua intensidade e de sua paixão.”

Não nos restam outras alternativas, depois de analisar exaustivamente os dois objectos de nossa análise: *Senhora* e *Lucíola*, senão afirmar que Alencar acreditava nas razões do coração.

Em *Senhora* ele traz o tema do casamento por interesse financeiro enquanto que em *Lucíola* temos o tema da prostituição. Ambos os temas estão intimamente ligados ao próprio amor que as protagonistas lutaram por encontrar, como mais adiante veremos. Alencar mesmo usando os temas referidos anteriormente, busca salvar as suas personagens, restaurando a sua dignidade e redimindo-as das transações vis, repondo de pé o herói ou a heroína.

Lucíola e *Senhora* são romances que denunciam uma ética burguesa e realista das conveniências durante o segundo reinado.

A figura de Aurélia, do romance *Senhora*, representa uma contestação dos estereótipos femininos do séc. XIX.

Em meio a essa sociedade em que se comerciavam até os próprios sentimentos estava Aurélia, uma figura diferente das mulheres encontradas nesse meio.

Senhora é uma das últimas obras da carreira de José de Alencar. Ao tematizar o casamento como forma de ascensão social, o autor abre discussão sobre certos valores e comportamentos da sociedade carioca, resultantes de um capitalismo emergente em meados do século XIX no Brasil.

Assim, há em *Senhora* uma análise em profundidade de certos temas delicados do contexto social daquela época, em que são abordados os temas do casamento por interesse, da ascensão social a qualquer preço e principalmente a independência feminina.

Apresentando severas críticas à hipocrisia de seu tempo, pois questiona o uso do dote que regia os casamentos da época e o papel a que a mulher era submetida, sendo preterida em seu amor dependendo das condições financeiras, *Senhora* é considerado um romance brasileiro precursor de discurso feminista.

Em *Lucíola*, encontramos o tema da purificação de uma prostituta. O escritor aprofunda consideravelmente a significação humana da história do amor.

Alencar mais uma vez não se limitou aos valores da sociedade, Lúcia foi uma prostituta diferente; foi uma mulher que também teve o direito de amar.

Sem dúvida, Aurélia e Lúcia foram mulheres à frente de seu tempo. Mulheres que não se limitaram a posição de simples companheira do homem, ou mesmo uma máquina procriadora. José de Alencar atribuiu outros papéis à suas personagens. Não se submeteu, simplesmente, a cópias ou estereótipos da realidade em que vivia, mas teve a capacidade de ser dinâmico e autêntico.

As intrigas de amor, desigualdades económicas e o final feliz com a vitória do amor (que tudo apaga), marcam essas obras, que se tornaram clássicos da literatura brasileira e colocaram José de Alencar como um dos maiores romancistas da história do Brasil.

Pensamos ser pertinente o destaque que José de Alencar dá à mulher nos seus romances relativamente em questões como o amor, a prostituição, o casamento por interesse, o dote e os preconceitos sociais e morais que existiam na sociedade brasileira do século XIX.

O que mais chamou a nossa atenção é o facto de José de Alencar utilizar uma prostituta como heroína de um romance (neste caso *Lucíola*). Sim porque todos temos conhecimento de que a heroína no Romantismo é invariavelmente inacessível, casta, pura e intocável.

Domício Proença (1995) afirma que “a mulher, entre os românticos, aparece convertida em anjo, em figura poderosa, inatingível, capaz de mudar a vida do próprio homem.”

Podemos então ver que as personagens construídas nessa época são, de acordo com Proença, bem construídas uma vez que é possível, ainda de acordo com o mesmo autor, detectar alguma profundidade psicológica. Ao contrário de várias personagens românticas, Lúcia (protagonista de *Lucíola*) e Aurélia (protagonista de *Senhora*) não

constituem meros tipos sociais, já que, como veremos adiante, foram capazes, as duas, de atitudes espantosas e inesperadas.

É interessante notarmos que se por um lado a figura de *Lucíola* e *Aurélia*, para aquela época de ascensão da minoria burguesa, é de certa forma idealizada por ocuparem uma posição superior em relação aos demais mortais, são donas de si, e de uma beleza sobrenatural, sendo sensuais e sedutoras, por outro, a tentativa de conferir à ficção o estatuto de verdade perpassou a linha do tempo e tornou essas mulheres senhoras de atitudes universais.

Não são débeis; são ambas temperamentais e decididas, e encontram identidade ficcional e real nas mulheres dos séculos XX e XXI, o que permite dizer que estiveram ausentes da idealização preconizada e espelhada em muitas outras descritas e “endeusadas” não só no Romantismo, mas nos diversos momentos literários da literatura brasileira. Veremos esses aspectos no decorrer da análise das duas obras.

José de Alencar trabalhou com esmero a personagem feminina, delineando-a sob diferentes enfoques e com grande maturidade intelectual numa visão dinâmica e diversa da mulher.

Notamos que a mulher no século actual vem procurando lutar incessantemente pela defesa de seu espaço buscando, com isso, maior autonomia e participação mais activa na sociedade. Já no Romantismo, podemos encontrar alguns traços dessa autonomia, como veremos nos romances urbanos de José de Alencar.

Senhora e *Lucíola*, duas das muitas obras de José de Alencar e por nós escolhidas para o presente trabalho retratam a vida de duas mulheres que se distinguiram de sua época e que foram figuras realmente de destaque numa sociedade de valores restritos e extremamente voltada aos interesses masculinos.

Elas representam moças que ilustram a literatura brasileira. Aurélia Camargo, protagonista de *Senhora*, a “estrela que raiou no céu fulminense”, com sua acção condicionada pelo dinheiro e, Lucíola, “a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza da alma” em que a questão social se relaciona à decadência física e moral.

Assim, daremos conta, no decorrer do trabalho, que existiam alguns preconceitos em torno, por exemplo, da mulher prostituta ou cortesã e, como exemplo disso temos a personagem Lúcia da obra *Lucíola*. E é interessante notarmos que a literatura dessa época irá destacar, de entre outros vários aspectos da realidade, o importante papel social que a prostituta aí representa. Seja como alvo do preconceito social, além de

mulher, já marginalizada pela cultura machista e, mais ainda, por apresentar-se como um desvio da moral vigente. Esses são alguns aspectos que aqui se pretende depreender da leitura das obras de Alencar.

Outro aspecto muito interessante a analisar é a questão do casamento por conviniência a qual *Senhora* é um exemplo típico..

A temática do casamento oferece subsídios para que hoje possamos reflectir sobre as ideias que envolviam a decisão de se casar durante o período romântico bem como às uniões por interesse. O nosso grande propósito é buscar analisar, em cada uma das personagens estudadas, a forma como os preconceitos se manifestaram e o tratamento do amor, bem como o comportamento dessas mulheres, diante dos valores morais e intelectuais da época.

Sendo José de Alencar um dos principais protagonistas do romantismo brasileiro e sendo que as obras por nós trabalhadas incidem sobre esse período da literatura não podíamos deixar então de analisar um pouco o conceito que se tem desse período, a sua origem e as causas que estiveram por detrás do seu surgimento.

De acordo com o Dicionário de Literatura (1979) “romantismo é designação duma época determinada da História da Cultura”.

Para Aguiar e Silva (1982):

O vocábulo "romântico", tal como "barroco" ou "clássico", apresenta uma história complexa. Do advérbio latino *romanice*, que significava «à maneira dos romanos», derivou em francês o vocábulo *romanz*, escrito *rommant* depois do século XII e *roman* a partir do século XVII. (...) vindo depois a designar também uma certa espécie de composição literária escrita em língua vulgar, em verso ou em prosa, cujos temas consistiam em complicadas aventuras heróicas ou cortesãs.[...]

Da análise que fizemos sobre o período romântico pudemos constatar que o mesmo foi de suma importância para o Brasil uma vez que possibilitou um momento de definição da nacionalidade, representado pela procura das tradições, investigação do folclore e criação do romance nacional, bem como o surgimento de uma poética, conjunto de regras que orientam a produção poética, a presença de uma historiografia literária, o romance e o teatro, linguagem nacional. Isso é-nos confirmado por Cândido (2004) que afirma que o florescimento do romantismo brasileiro coincidiu com notáveis eventos da História:

A chegada da Corte Portuguesa; a abertura dos portos às nações amigas ocorrida em 1808/1821; o Rio de Janeiro, sede do Governo como centro literário e artístico em resultado da criação da Imprensa Régia, a Academia Real de Belas-artes, com escolas de nível superior, a Biblioteca Real que possibilitou a actividade editorial e de outras tantas melhorias; a imprensa da

época que contribuiu de forma extraordinária para difundir os livros publicados em forma de folhetins.

Se analisarmos um pouco a história do Brasil constatamos que em 1822 aconteceu a proclamação da Independência e, para Cândido (2004), “nasce o desejo de uma literatura autenticamente brasileira.”

Podemos notar que a literatura romântica estava impregnada de nacionalismo e o recente episódio da Independência mantinha acesa a chama em torno dos valores da Pátria, exaltando em prosa e em verso a sua História, a natureza selvagem, o índio (como símbolo nacional), o sertão, o regionalismo, a vida urbana, onde a figura feminina é notável, entre outros marcos importantes que contribuíram para o surgimento desse período.

Incidiremos um pouco sobre a poesia e o teatro romântico, dando maior ênfase à prosa romântica uma vez que essa será o pano de fundo do nosso trabalho onde analisaremos a figura da mulher presente nos romances urbanos de José de Alencar.

Para compreendermos melhor o papel dessas mulheres, o espaço que elas ocupavam na sociedade de então, é necessário reflectirmos sobre a autonomia ou não da mulher no século XIX. Como é que a sociedade via a figura da mulher? Que importância a mulher teve na formação da própria sociedade brasileira dessa época? Quais os estatutos sociais e morais que gozava? Qual o tratamento que José de Alencar dá ao amor nessas obras?

Para a realização do trabalho que ora apresentamos, partimos da leitura e compilação de uma vasta gama de bibliografia existente, algumas delas indicadas pela nossa orientadora, Dr.^a Maria Verúcia de Souza, outras sugeridas por nós e consultadas na internet.

Contudo, o nosso trabalho centrou-se sobretudo na análise das obras do autor em questão, restringindo-se, deste modo, à *Lucíola* e *Senhora*.

Realizamos um levantamento bibliográfico com o intuito de compreender o enfoque dado à mulher nas obras de Alencar, resgatando autores que apresentaram ideias, pensamentos e significados sobre a temática, bem como aspectos históricos e sociais relativos à mulher.

Assim sendo, este estudo estará centrado em pesquisas bibliográficas e documental.

O corpo deste trabalho encontra-se estruturado em quatro capítulos e alguns sub capítulos, a apresentando a seguinte planificação:

No primeiro capítulo intitulado *O Romantismo no Brasil e suas Características* encontramos um breve enquadramento sobre o período romântico desde a poesia, a prosa e o teatro, onde apresentamos o papel da mulher em todas as fases do romantismo.

Já no segundo capítulo que tem como título *José Martiniano de Alencar*, constam os dados bio bibliográficos do autor, o seu estilo e as modalidades de suas obras.

O terceiro capítulo denomina-se *Mulher, assunto predilecto dos românticos* e focalizará o espaço dado à mulher no início do século XIX, a construção da identidade feminina nas narrativas românticas e a escolha de Alencar pela temática da mulher.

Ao capítulo quarto foi reservado o título *As Heroínas Românticas criadas por Alencar* onde veremos a protagonista Lúcia da obra *Lucíola* como a heroína urbana, apresentação da obra, o contexto da obra e algumas características românticas presentes na mesma. A seguir conheceremos Aurélia, protagonista de *Senhora*, como uma mulher que esteve à frente de sua época, a apresentação da obra, o seu contexto e algumas características presentes nessa obra.

Após o último capítulo serão expostas as conclusões acerca do trabalho.

CAPÍTULO I

O ROMANTISMO NO BRASIL E SUAS CARACTERÍSTICAS

O Romantismo no Brasil e suas características

1.1. Romantismo Brasileiro - Poesia

Na Europa, a partir da metade do século XVIII, surgem autores que, libertando-se parcialmente dos limites traçados pela poética neoclássica, apresentam novas concepções literárias. Podemos então ver nessas obras expressões de sentimentos inspirados nas tradições nacionais. O amor e a saudade aparecem num tom pessoal, apresentando-se uma poesia mais comunicativa e espontânea do que a neoclássica. Era o nascimento do Romantismo que se foi desenvolvendo e enriquecendo através da Europa, chegando à América e definindo-se no Brasil em 1836, quando Gonçalves Magalhães lançou o seus *Suspiros Poéticos e Saudades*, livro de poemas.

Verificamos que, a partir dessa época, o desejo de criação de uma literatura nacional representou a primeira tentativa consciente de se produzir literatura verdadeiramente brasileira. Isto porque vai-se abandonar aos poucos o tom lusitano a fim de dar lugar a um estilo mais próximo da fala brasileira.

A partir de 1870 é possível detectarmos alterações na literatura brasileira que a tornam cada vez mais a expressão da realidade nacional. Vida e estilo próprios consolidam, então, os géneros literários dentro dos padrões nacionais, autónomos. Os escritores apresentam uma literatura romântica livre dos parâmetros estrangeiros.

Assim, o Romantismo no Brasil, além de movimento literário, foi também o grande marco político e social que revalorizou o passado literário desse povo, fez desabrochar no espírito americano os ideais de liberdade, a maneira local de viver, dentro de forças definitivamente brasileiras.

Cândido (2004) afirma que o romantismo “Foi um período inicialmente de apenas uma atitude, um estado de espírito. Só mais tarde adquire a forma de um movimento e o espírito romântico passa a designar toda uma visão do mundo centrada no indivíduo.”

Os autores românticos voltaram-se cada vez mais para si mesmos, retractando o drama humano, amores trágicos, ideais utópicas e desejos. *Lucíola* e *Senhora* apresentam muito bem esses aspectos.

É curioso notarmos que, para os românticos, o mundo real é sempre uma frustração de seus idealismos e sonhos. Esse desejo de fugir da realidade manifesta-se em atitudes como o desejo de morrer, o culto à solidão, a evasão no espaço e no tempo. Mais uma vez *Lucíola e Aurélia* são exemplos desses aspectos.

Podemos ainda verificar que o romantismo retrata as emoções mais profundas e os sentimentos são expressos através do poeta que expõe de tal forma a simbolizar o que sente de maneira bela e, muitas vezes, melancólica. A subjectividade, exaltação do “eu”, a expressão dos estados da alma, das paixões e emoções, da fé, dos ideais religiosos, os valores nacionais e populares, desejo de liberdade, de igualdade e de reformas sociais, a valorização da natureza, que é vista como exemplo de manifestação do poder de Deus e como refúgio acolhedor para o homem que foge dos vícios e corrupções da vida em sociedade, em alguns casos, fuga da realidade através da arte, são marcas que caracterizam o romantismo que foi de suma importância para o crescimento da literatura brasileira.

A linguagem sofreu transformações pois em lugar da bem cuidada sintaxe clássica e das composições de metro fixo, os românticos preferiram uma linguagem mais coloquial, comunicativa e simples, criando ritmos novos e variando as formas métricas. Podemos afirmar que essa liberdade de expressão é uma das características típicas do Romantismo e constitui um aspecto importante para a evolução da literatura ocidental.

Dentro da poesia, podemos agrupar a obra romântica em três gerações:

1ª Geração- Nacionalista ou Indianista - uma das formas mais significativas do nacionalismo romântico. O índio é um ser idealizado (nobre, valoroso, fiel), apesar disso demonstra a valorização das origens da nacionalidade.

Temos um cenário tropical e exuberante usado como motivo de orgulho e patriotismo. O poeta desta fase exalta a natureza brasileira, inserindo nela um indígena idealizado e, é esse indígena que vai simbolizar as raízes brasileiras, ao mesmo tempo em que enaltece as características próprias desse povo, ressaltando a importância da independência.

Na poesia da primeira geração, temos o amor como tema angelical e idealizado que lembra um pouco o trovadorismo medieval, no qual o homem é um cavaleiro e a mulher, verdadeira princesa, a mais bela dentre todas. Essa mulher é jovem, adolescente

e virgem, puríssima, imaculada. O homem dá-se por muito feliz se puder apenas cantar sua senhora, cobrir-lhe de glórias e andar seguindo seus pés, pensando nela, apenas. O amor é puro, o homem é protector submisso e, nada de concreto, se realiza entre os amantes, devido à enorme distância entre ambos. Há muita contemplação e pouca acção. O que não acontece nem em *Lucíola* nem em *Senhora*. Em ambas temos a concretização plena do amor. Os envolvidos nesse jogo amoroso não ficam apenas na contemplação mas partem para a acção.

2ª Geração- Ultra- Romântica

Nesta geração verificamos, em contraste com a 1.^a geração, que os poetas expressam o seu desencanto pela vida através de versos pessimistas.

É chamada também de geração *byroniana* devido à influência de Byron e de Musset – românticos europeus que levaram ao extremo a exacerbação dos sentimentos e fantasias mórbidas. Os principais temas das composições poéticas desse período giram em torno de: egocentrismo, dúvidas, tristezas, pessimismo, desenganos, tédio, amor insatisfeito, depressão, auto-ironia masoquista, obsessão pela morte como solução para os problemas emocionais, mas o tema dos poetas ultra-românticos é a fuga da realidade. Como consequência dessa total insatisfação perante a realidade, temos a morte prematura de um grande número de jovens (entre 20 e 30 anos), constituindo-se num verdadeiro “mal do século”, outro nome pelo qual essa geração é conhecida. Os poetas dessa fase dão muita ênfase à vida sentimental. A poesia, desse modo, é intimista e egocêntrica.

Massaud Moisés (1999), define o ultra-romantismo como uma “tendência exacerbada do lirismo romântico, representada no Brasil por um grupo de poetas de obra precoce e vida muito breve.”

O próprio autor afirma ainda que “ a poesia ultra-romântica, representativa da fase que medeia de 1845 a 1865, opôs-se ao Romantismo “épico”, mais tarde conhecido como condoreirismo.”

Assim sendo, passaremos a conhecer um pouco essa outra geração que ficou conhecida como geração Condoreira.

3ª Geração- Condoreira

Temos nesta geração o predomínio de uma poesia social e de liberdade que reflecte as lutas internas da segunda metade do reinado de D. Pedro II. Isto porque entre 1860 e 1870, o Brasil atravessa um período de agitação político-social em decorrência do enfraquecimento do regime monárquico. Ideais liberais e democráticos fervilham e difundem-se entre a população esclarecida. Formam-se grupos defensores dos ideais abolicionistas; realizam-se frequentes assembleias e comícios públicos. Entre os estudantes, são constantes as discussões políticas.

E é neste contexto que os textos do poeta francês Victor Hugo irá exercer uma forte influência sobre a juventude da época, pois sua poesia fala de liberdade, de igualdade social, de reformas que tornem o mundo melhor. É a chamada poesia condoreira, visto que tem ideais elevados e tenta alcançar as alturas, como o condor, ave que voa acima das cordilheiras dos Andes.

Para melhor exemplificar as três gerações agrupamos as mesmas num quadro que a seguir apresentamos:

Gerações	Nomes	Principais poetas	Principais temas
1ª Geração	Nacionalista ou Indianista	Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e Araújo Porto-Alegre	Exaltação da natureza, excesso de sentimentalismo, amor indianista, ufanismo (exaltação da pátria)
2ª Geração	Ultra-Romântica ou Mal do Século	Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire e Fagundes Varela	Egocentrismo, sentimentalismo exagerado, morte, tristeza, solidão, tédio, melancolia, subjectivismo, idealização da mulher.
3ª Geração	Condoreira ou Social	Castro Alves, Sousa Andrade, Tobias Barreto	Sentimentos liberais e abolicionistas

Após termos conhecido um pouco as características românticas na poesia, passaremos a incidir o nosso olhar sobre a prosa romântica que é o eixo central do nosso trabalho.

1.2. Prosa Romântica Brasileira

Antes de entrarmos na prosa romântica que será o suporte para a exploração do nosso tema analisaremos um pouco os contextos europeus que estiveram na base do seu surgimento no Brasil.

A prosa romântica europeia propagou através dos chamados "folhetins", no século XVIII. Os folhetins eram capítulos de romances publicados regularmente nos jornais. Ganhando um público cada vez mais fiel e ávido pela continuação dos enredos, o folhetim foi merecendo espaço cada vez maior.

É interessante notarmos o papel que os folhetins exerceram sobre o gosto pela leitura da classe média uma vez que as narrativas exigiam de seus leitores uma informação cultural mais restrita do que a arte clássica até então, isto é, ninguém precisava conhecer mitologia grega para acompanhar os enredos; as histórias tratavam de sentimentos gerais e facilmente identificados pelo público: amor, ódio, ilusão, medo e coragem, aspectos que abordaremos na análise das obras *Senhora* e *Lucíola*. Quer dizer, não havia uma preocupação analítica muito profunda. Os ambientes das acções que faziam parte do enredo eram sempre muito próximos dos leitores, fazendo com que eles se identificassem rapidamente com a narrativa.

No Brasil, o quadro não foi diferente. Valores como a felicidade familiar, o sucesso profissional, passam a fazer parte, das histórias românticas e, em *Lucíola* e *Senhora* já podemos encontrar esses aspectos.

A prosa romântica inicia-se com a publicação do primeiro romance brasileiro *O filho do Pescador*, de António Gonçalves Teixeira e Sousa em 1843. O primeiro romance brasileiro em folhetim foi *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1844.

Para Castro (1995), o objectivo dos primeiros jornais, no século XIX, era expandir a cultura entre os leitores médios. O jornalismo literário passa, segundo essa mesma autora, a contar com vários adeptos. Os romances de folhetim, de crítica literária, de crónicas começam, então, a ser cultivados. Surgem cronistas importantes, entre eles José de Alencar, autor sobre o qual incidirá o nosso trabalho. Dos seus

folhetins, *Ao Correr da Pena* (1851-1855), sairão mais tarde romances urbanos como *Senhora* e *Lucíola*, pautados em observações do autor sobre a sociedade do tempo.

É preciso frisarmos que a difusão, em livro ou em jornal, de traduções livres, resumos de romance e narrativas populares da cultura estrangeira contribuiu bastante para a divulgação e consolidação desse novo gênero literário no Brasil. Castro ainda afirma que com o estabelecimento da corte imperial no Brasil e com o crescente desenvolvimento de alguns núcleos urbanos, o público jovem começa a tomar um certo interesse pela literatura. Deduzimos então a satisfação desse público pelo romance que tenha uma história sentimental, com alguma surpresa e um desfecho feliz. Esses ingredientes aparecem em ambas as obras por nós contempladas.

Com José de Alencar, autor sobre o qual incidirá o nosso trabalho, surgiram novos estilos de prosa romântica como os romances regionalistas, históricos e indianistas (aspectos tratados no segundo ponto do nosso trabalho). O romance passou a ser mais crítico e realista fazendo muito sucesso em sua época uma vez que era feito para a classe burguesa, ressaltando o luxo e a pompa da vida social burguesa e ocultando a hipocrisia dos costumes burgueses. Esses aspectos serão confirmados mais à frente quando nos incidirmos especificamente sobre as obras que suportam o presente trabalho.

1.3. Teatro Romântico Brasileiro

Algumas peças de teatro foram escritas e apresentadas no Brasil no século XIX. Mas, faremos referência apenas a peças de Gonçalves Dias uma vez que apresentam personagens femininas importantes para a análise do presente trabalho.

Gonçalves Dias escreveu quatro dramas, *Patkull* e *Beatriz Cenci*, em 1843, quando tinha aproximadamente vinte anos de idade e morava em Lisboa; *Leonor de Mendonça*, em 1846; e *Boabdil*, em 1850, no Rio de Janeiro.

Nessas peças o autor aborda o sentimento amoroso, como a maior justificativa da existência humana, responsável por toda ação nas referidas peças. As personagens são apresentadas e compreendidas sob o prisma moral e psicológico. Em cada uma delas, a mulher se destaca mesmo sem ser a protagonista.

Vejamos:

Na peça *Patkull* o herói é um guerreiro destemido que vai para os campos de batalha deixando a noiva, Namry Romhor. O anti-herói, Paikel, suposto amigo de Patkull, e antigo namorado de Namry Romhor, com a ausência do guerreiro tenta recuperar o amor da heroína. Embora Namry mantenha o compromisso de honra com Patkull, Paikel faz com que pareça que Namry traiu o noivo, desencadeando uma série de acontecimentos que culmina com a morte do herói.

Na peça *Beatriz Cenci* temos a atração de Francisco Cenci por sua filha Beatriz. A relação de D. Francisco com Beatriz é de proprietário/mercadoria, criador/criação. É ele quem decide a vida que a protagonista deve ter, pois, de acordo com seus padrões, foi ele quem a preparou para a vida. D. Francisco “cria” a mulher perfeita dentro das suas concepções: a que confia e respeita e, sobretudo, não distingue amor paternal de amor marital.

Já a peça *Leonor de Mendonça* ocorre em Portugal, no ano de 1512, e trata de um suposto caso de adultério da Duquesa de Bragança, Leonor de Mendonça. A protagonista é acusada de adultério e, apesar de inocente, é assassinada pelo marido.

A peça *Boabdil* passa-se durante o fim do domínio mouro em Granada, cidade cercada pelos cristãos. Além do conflito entre árabes e cristãos, há a disputa pelo poder entre as famílias Zegis, Gomeles e Abencerrages. Boabdil, último rei mouro de

Granada, é casado com Zoraima, que ama Aben-Hamet, um antigo namorado que se torna amigo do rei.

Notamos que em todas essas peças de teatro a mulher foi capaz de amar, lutar pelo amor e até morrer por causa do amor. E já a partir daí podemos antever a vida de Lúcia e Aurélia. Mulheres que tiveram a ousadia de amar, mesmo encontrando-se em posições que não favoreciam esse acto, lutaram por esse mesmo amor e venceram essa luta, sendo que Lúcia encontrou na morte a redenção e Aurélia conseguiu o perdão do amado.

Através desses exemplos compreendemos que a mulher mereceu muito destaque no período romântico não só na poesia, na prosa mas também na dramaturgia brasileira desta época.

CAPÍTULO II

JOSÉ MARTINIANO DE ALENCAR

José Martiniano de Alencar

As obras que escolhemos para trabalhar pertencem ao autor José Martiniano de Alencar. Convém, então, conhecermos um pouco a pessoa de Alencar bem como a sua produção literária.

José de Alencar nasceu em Mecejana - CE, em 1829, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1877.

Formado em Direito em São Paulo e Olinda, exerceu muito pouco a profissão, vindo a se dedicar à literatura e ao jornalismo (sendo redactor-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*).

Sua primeira manifestação literária foi a crítica ao poema "Confederação dos Tamoios, de Gonçalves de Magalhães. Logo vieram seus grandes romances como *O Guarani* e *Iracema*, que o tornaram conhecido como o grande escritor do Romantismo brasileiro.

Mais tarde ingressou na vida política, chegando a ser nomeado o deputado provincial do Ceará e ministro da justiça. Nesta parte de sua vida temos um dado muito interessante. O imperador da época vetou o nome de José de Alencar para o cargo de senador. Profundamente magoado, deixa a política.

A vida de José de Alencar começa a decair uma vez que a depressão toma conta dele e, para piorar, apanha a tuberculose. Nesta condição física, viaja para Europa para se tratar. Consegue ainda voltar ao Rio de Janeiro mas já muito doente, não conseguindo resistir e, morrendo pouco tempo depois.

Como obras principais escritas por Alencar temos na categoria de **romance**, *Cinco Minutos* (1856); *A Viuvinha* (1857) *O Guarani* (1857); *Lucíola* (1862); *Diva* (1864) *As Minas de Prata* (parte inicial: 1862 - obra completa: 1864-65); *Iracema* (1865); *O Gaúcho* (1870); *A Pata da Gazela* (1870); *O tronco do Ipê* (1871); *Sonhos d'Ouro* (1872); *Til* (1872); *Alfarrábios* ("*O Ermitão da Glória*" e "*O Garatuja*") (1873); *A Guerra dos Mascates* (1873); *Ubirajara* (1874); *Senhora* (1875); *O Sertanejo* (1875); *Encarnação* (1877). Na categoria **Teatro** destacam-se, *Demônio Familiar* (1857); *Verso e Reverso* (1857); *As asas de um anjo* (1860); *Mãe* (1862); *O Jesuíta* (1875). Alencar também escreveu algumas **crônicas** e, como exemplo, temos *Ao correr da pena* (1874). Ele ainda escreveu uma autobiografia intitulada, *Como e Porque Sou Romancista* (1893).

A Confederação dos Tamoios (1856); *Ao Imperador: Cartas Políticas de Erasmo* (1865); *Ao Imperador: novas cartas políticas de Erasmo* (1865); *Ao povo: cartas políticas de Erasmo* (1866); *O Juízo de Deus* (1867); *Visão de Jó* (1867); *O Sistema Representativo* (1868) são exemplos de algumas cartas escritas por Alencar.

2.1. Estilo de José de Alencar

Da leitura de *Lucíola*, *Senhora* e algumas outras obras de José de Alencar (*Iracema*, *o Guarani* e *Diva*) podemos afirmar que José de Alencar é um escritor sobremaneira lírico, não no sentido de gênero literário, mas no sentido de visão lírica da realidade. Ele apresenta-se delicado, afectivo, de sensibilidade fina, imaginação fértil, estilo cheio de graça e harmonia. A realidade, principalmente a natureza, sempre que possível, é embelezada poeticamente na sua pena o que é facilmente constatada tanto em *Lucíola* como em *Senhora*.

É possível identificarmos, por exemplo, em *Lucíola* e em *Senhora*, respectivamente, um certo lirismo bucólico:

Sentamo-nos sobre a relva coberta de flores e à borda de um pequeno tanque natural, cujas águas límpidas espelhavam a doce serenidade do céu azul. Lúcia tirou do bolso seu crochê e o novelo de torçal, e continuou uma gravata que estava fazendo para mim. Enquanto ela trabalhava, eu arrancava as flores silvestres para enfeitar-lhe os cabelos; ou arrastava-me pela relva para beijar-lhe a ponta da botina que aparecia sob a orla do vestido. (Alencar, 1995, p. 92)

"As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal." (Alencar, 2004, 176).

Ainda encontramos numa outra passagem de *Senhora*, marcas de sentimento, ternura e graça:

Toquei com os lábios a raiz daqueles cabelos sedosos que ondulavam com o sopro de minha respiração. Ana teve um estremecimento íntimo; e banhou-se na onda de púrpura que descendo-lhe da fronte, derramou-se pelas espáduas roseando a branca escumilha. (Alencar, 2004, p. 107).

Alencar também mostra ter o gosto pela descrição. Dizemos isso porque, por exemplo, em *Lucíola* é visível esse gosto pela descrição e, após algumas leituras, ficamos com a impressão que a descrição é o ponto forte de Alencar, principalmente quando se trata do cenário, da personagem e do traje feminino.

A descrição do cenário predomina muito nos romances regionalistas e indianistas. Mas, mesmo nos urbanos, sempre podemos encontrar um espaço reservado ao cenário (natureza) ou cenário (salões, ambientes). Em *Lucíola*, de quando em quando

aparece a natureza como que a desafogar o leitor das pressões dos dramas humanos.

Quanto se trata da descrição das personagens, Alencar como que preocupa primeiro com o aspecto externo para só depois chegar ao temperamento. De acordo com o autor Cavalcante Proença (s/d), “o físico é que define as personagens de Alencar”. Isto porque Alencar antes de apresentar a alma da personagem primeiro lhes descreve o rosto e o corpo, olhos, voz e gestos, advertindo o leitor sobre os seus planos e projectos. Interessante é que Alencar, ainda segundo Proença, “tem sempre o cuidado de acentuar os traços que lhe parecem ser reveladores de defeitos ou virtudes, traços que nos conduzem ao conhecimento psicológico das personagens”.

É fácil constatarmos esse aspecto em *Lucíola*. Antes mesmo do leitor saber quem era Lúcia, já Alencar tinha apresentado a imagem de Lúcia no capítulo dois:

Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição. (Alencar, 1995, p. 2)

Na passagem seguinte Alencar como que nos conduz do exterior ao interior de Lúcia:

O rosto suave e harmonioso, o colo e as espáduas nuas, nadavam como cisnes naquele mar de leite, que ondeava sobre formas divinas. A expressão angélica de sua fisionomia naquele instante, a atitude modesta e quase íntima, e a singeleza das vestes nêvas e transparentes, davam-lhe frescor e viço de infância, que devia influir pensamentos calmos, senão puros." (Alencar, 1995, p. 15)

No que concerne ao vestuário feminino é inegável a influência que Balzac exerceu em Alencar. Cândido (1971) afirma:

Alencar não denota a influência marcada do mestre francês apenas na criação de mulheres cujo porte espiritual domina os homens, ou na mistura do romanesco e da realidade. Denota-a principalmente na intuição da vestimenta feminina, que aborda como elemento de revelação da vida interior: os vestidos de Lúcia, por exemplo, desde o discreto, de sarja gris, com que aparece na festa da Glória, até a chama de sedas vermelhas com que se envolve num momento de desesperada resolução, são tratados com expressivo discernimento.

Podemos ter essa visão na seguinte passagem:

Lúcia fitou-se por muito tempo, e chegou-se ao espelho para dar os últimos toques ao seu traje, que se compunha de um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver suas belas espáduas, de um filó alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo, e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva, se ela tivesse resistido ao fruto proibido. (Alencar, 1995, p. 59)

Ao longo da leitura dos romances *Lucíola* e *Senhora* verificamos um outro aspecto interessante do estilo alencariano que é o uso das comparações como figura de estilo. As comparações de Alencar, geralmente, referem-se às personagens, ora em seus detalhes físicos, ora em seus estados de alma, ora em seus atributos morais. O segundo termo da comparação é colhido, na esmagadora maioria das vezes, de elementos da natureza: reino vegetal, animal ou mineral. Uma confirmação do que se disse está nesta belíssima passagem de *Lucíola*:

Como as aves de arribação, que tornando ao ninho abandonado, trazem ainda nas asas o aroma das árvores exóticas em que pousaram nas remotas regiões, Lúcia conservava do mundo a elegância e a distinção que se tinham por assim dizer impresso e gravado na sua pessoa. (Alencar, 1995, p. 105).

Muitas são as marcas de Alencar que nos remetem para o estilo próprio do mesmo.

Por exemplo, as desarmonias presentes nas obras aparecem como mais umas das características do estilo alencariano. Antônio Cândido (1971) explica e bem em que consiste essa desarmonia. Vejamos:

Outro fator dinâmico na obra de Alencar é a desarmonia, o contraste duma situação, duma pessoa ou dum sentimento normal, e tido por isso como bom, com uma situação, pessoa ou sentimento discordante. Sob forma mais elementar, é o choque do bem e do mal. (...) Em *Lucíola*, a luxúria do velho Couto, e mais tarde a prática do vício, torcem a personalidade de Lúcia. A forma refinada desse sentimento da discordância é certa preocupação com o desvio do equilíbrio fisiológico ou psíquico. Relembre-se a depravação com que Lúcia se estimula e castiga ao mesmo tempo, e cujo momento culminante é a orgia promovida por Sá - orgia espetacular, com tapetes de pelúcia escarlate, quadros vivos obscenos, flores e meia luz, ultrapassando o realismo qualquer outra cena em nossa literatura séria.

É curioso que o contraste de situações, pessoas ou sentimentos constitui o aspecto mais significativo na intriga romanesca de *Lucíola*. E não foi difícil notar a presença dessas desarmonias ou contrastes no livro. Dentre muitos exemplos que poderíamos dar de "desarmonia" de situações, reside no contraste entre Maria da Glória e Lúcia: aquela, oculta, simples e pobre; esta, pública, obstinada e rica. Tudo isso mostrando o conflito entre o passado e o presente da personagem. Para além desse conflito entre o passado e o presente temos os contrastes entre pessoas e sentimentos. Naturalmente entre Paulo e Lúcia, personagens mais importantes da obra *Lucíola*.

Por exemplo, a mesma Lúcia que ajustou timidamente o roupão ante os olhos ávidos e voluptuosos de Paulo que vislumbravam o simples contorno de um seio, foi capaz de desfilar nua na ceia em casa do Sá.

Lúcia é assim mesmo, contraditória. Ama e odeia. Atira-se ao vício e tende para

a virtude, segundo suas próprias palavras:

Eis a minha vida... deixara-me arrastar ao mais profundo abismo da depravação; contudo, quando entrava em mim, na solidão de minha vida íntima, sentia que eu não era uma cortesã como aquelas que me cercavam. Ficaram gravados no meu coração certos germes de virtudes... (Alencar, 1995, p. 98)

O próprio Paulo apresenta um comportamento paradoxal. Há momentos em que ele deseja possuir Lúcia de uma forma violenta e há outros em que promete respeitá-la; às vezes ofende-a e logo depois suplica-lhe perdão. Ele vê em Lúcia uma prostituta refinada e, ao mesmo tempo, uma menina de quinze anos, pura e cândida.

Concluindo esta parte podemos afirmar que Alencar consegue expressar o perfeito retrato da cultura brasileira, explorando novas vertentes da produção literária, criando e abrindo caminhos para a criação de uma literatura brasileira original, ampla e de boa qualidade. E, talvez por isso, foi o autor que mais se aproximou do objectivo da escola romântica, misturando a idealização e o sonho com um realismo subtil, valorizando os elementos naturais da cultura brasileira destacando, dessa forma, a figura da mulher.

2.2. As modalidades em Alencar

José de Alencar é considerado o maior romancista do Romantismo brasileiro. Abrangeu, na sua obra, o perfil da cultura brasileira, na busca de uma identidade nacional que transcorresse os seus aspectos sociais, geográficos e temáticos, numa linguagem mais brasileira, tropical, sem o estilo português, que até então rodeava os livros de outros romancistas. Conseguiu escrever de forma primorosa sobre os mais importantes temas que estavam em voga na literatura da época, descrevendo desde a sociedade burguesa do Rio até o índio ou o sertanejo das regiões mais afastadas. Toda a sua extensa gama de romances pode ser dividida em quatro temas distintos: romances urbanos, romances históricos, romances regionalistas e romances indianistas (optamos por alterar o plano inicial do nosso trabalho que fazia referência a cinco modalidades de romances uma vez que a maioria dos autores incorporam os romances rurais dentro dos regionais).

Daremos maior enfoque ao romance urbano sendo que *Lucíola* e *Senhora* pertencem à essa modalidade não deixando, contudo, de perpassar de leve as outras modalidades.

Romances Urbanos

Os romances urbanos, que nos interessam neste presente trabalho, têm como cenário a corte, ou seja a cidade do Rio de Janeiro do Segundo Reinado. É neles que se mostram com maior evidência os ingredientes amorosos românticos.

Os romances urbanos de Alencar seguem, muitas vezes, o padrão do típico romance de folhetim, retratando a alta sociedade carioca com todas as suas fantasias de amor.

Os romances urbanos de José de Alencar, têm como cenário a corte, ou seja, a cidade do Rio de Janeiro, portanto, é nesse contexto que se mostram, com maior evidência, os ingredientes amorosos românticos, pois no Romantismo não se concebia uma obra que não tivesse uma intriga amorosa. O amor como entendia a mentalidade romântica da época, sublimado, idealizado, muitas vezes platónico, capaz de renúncias, de sacrifícios, heroísmos e até de crimes, mas redimindo-se pela própria força de sua intensidade.

Alencar, no entanto, vai mais além, pois, por detrás do final feliz, está a crítica, a denúncia da desigualdade social, da ambição e da hipocrisia.

É possível notarmos esses aspectos nas obras que suportam o presente trabalho. *Lucíola* e *Senhora* são ambos romances ambientados no Rio de Janeiro, protagonizados por personagens femininas que exibem o luxo e a pompa das actividades sociais burguesas, por um lado. Porque por outro apresentam uma crítica subtil ao carácter capitalista da burguesia e os hábitos hipócritas dessa classe.

Ressaltamos a importância da ficção de Alencar para o nosso país, abrindo espaço e prioridade à temática brasileira, nos romances indianistas, regionalistas e urbanos.

Nosso objecto de análise está centrado em *Senhora* e *Lucíola*, romances urbanos que podem ser lidos como histórias de um grande amor. Lima (s/d) diz o que Alencar manifesta, nessas obras que é:

a valorização à ordem social, às instituições, os mecanismos que asseguram e reproduzem essa ordem, como o casamento, a família, a religião e o próprio estado. A despeito de ser uma heroína romântica, Lúcia, da obra *Lucíola*, tem traços psicológicos fortíssimos, o autor faz questão de colocar detalhes íntimos de sua memória, dos dramas, sofrimentos, enfim, ela passa por uma experiência profunda, que consideramos de extrema importância, mas vive a castidade na alma e no coração. Lúcia se debate entre o materialismo (dinheiro), reflexo da sociedade capitalista, e a espiritualidade (salvação da alma), amparada pelas leis do Cristianismo, base ideológica do Romantismo.

O lado material e o lado espiritual entram em choque, pois necessita de recursos financeiros, mas não se permite abandonar os valores cristãos, em que foi educada, não pode abrir mão da salvação da alma. Pela sua sedução, chega a ser comparada a Lúcifer, anjo de luz que desceu ao inferno.

Em *Senhora*, a personagem Aurélia ora representa o lado romântico das mulheres que sempre estão à procura do “príncipe encantado”, através dos sonhos, da valorização da subjectividade, da imaginação, que satisfazem o interior feminino, ora é caracterizada, ainda segundo Lima (s/d),

[...] como a imagem da salamandra, lembrando a própria Eva, associada ao pecado e ao demónio, pela sedução que exercia sobre as personagens masculinas. Fugindo, assim, dos moldes da escola romântica, sendo capaz, inclusive, de pagar para ter o homem que ama. Mas, esse não é um processo tranquilo, Aurélia, no seu interior, também, luta entre atender às convenções sociais e satisfazer aos seus instintos e desejos. Paixão, ódio, sedução, amor, perdão, são sentimentos que a personagem vive, todos, exageradamente.

Podemos ver que Aurélia e Lúcia foram personagens bem construídas e que se encaixam nos padrões da escola romântica. A primeira deixa o amor falar mais alto, perdendo o amado que se deixara comprar, a segunda busca, na morte, a redenção ao pecado da prostituição porque pensava que não merecia essa redenção em vida.

Para além de *Lucíola* e *Senhora*, considerados como romances urbanos, temos outros como, *Cinco Minutos*, *A Viuvinha*, *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, *Sonhos d'Ouro*, *Senhora* e *Encarnação*. Interessando, para o presente trabalho, apenas *Lucíola* e *Senhora*.

Nos romances históricos – *As Minas de Prata* e *A Guerra dos Mascates* – Alencar também buscou no passado histórico brasileiro inspiração para escrever seus romances, criando quase sempre uma nova interpretação literária a fatos marcantes da colonização, como a busca por ouro no interior do Brasil e as lutas pelo aumento das terras nas fronteiras brasileiras.

As histórias mostram, em vários momentos, um nacionalismo exaltado e o orgulho pela construção da pátria.

Os romances regionalistas de Alencar manifestam o interesse e o exotismo pelas regiões mais afastadas do Brasil, aliando os hábitos sociais da vida do homem do campo à beleza natural das terras brasileiras. Se nos romances urbanos as mulheres são sempre enfatizadas, nas obras de cunho regional os homens são figuras de destaque, com toda a sua ignorância e rudeza, enfrentando os desafios da vida, sendo que as mulheres assumem papéis submissos, de segundo plano. Como romances regionalistas

podemos destacar *O Gaúcho*, *O Tronco do Ipê*, *Til* e *O Sertanejo*.

As obras indianistas revelam sua paixão romântica pelo exotismo, encarnado na figura do índio, com todos os seus costumes, crenças e relações sociais. Sua descrição sempre se opõe à imagem do homem branco, "estragado" e corrompido pelo mundo civilizado. O índio de José de Alencar ganha tons lendários e míticos, com ares de "bom selvagem". Sua descrição muitas vezes funde seus sentimentos com a beleza e a harmonia exótica da natureza. Caracterizando a bondade, nobreza, valentia e pureza do selvagem, Alencar às vezes o aproxima dos cavaleiros e donzelas medievais, revelando um pouco dos traços românticos europeus que assolavam nossa cultura. Seus romances indianistas são: *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*.

CAPÍTULO III

MULHER: ASSUNTO PREDILECTO DOS ROMÂNTICOS

Mulher: Assunto predilecto dos românticos

3.1 O Espaço dado à mulher no início do século XIX

Para percebermos melhor o papel que *Lucíola* e *Aurélia* desempenharam nos respectivos romances, é bom lembrarmos que até os princípios do século XIX, não se cultivava, como já se fazia na Europa, o costume da rua e dos salões, dentro da família brasileira, mesmo aquela cidadina. O quadro era bem diferente no Brasil. O que caracterizava a família era exactamente a sua absoluta reclusão, em especial no que toca à mulher.

Este facto é comprovado numa carta, datada desta época, onde um jovem esboça o perfil de sua noiva ao pai, ressaltando o que se considerava serem as principais qualidades de uma jovem distinta: “(...) não é rigorista de modas; não sabe dançar nem tocar; não serve de ornato à janela com leque e com o lenço, não sabe tomar visitas nas salas...”¹

Afinal, verificamos que o que se esperava da então dita “rainha do lar” é que se devotasse com muita paixão às diferentes actividades que faziam parte do seu governo doméstico a ponto de não lhe sobrar tempo ou mesmo vontade de servir de “ornato às janelas”.

Mas isto não é tudo quanto ao espaço dado à mulher no século XIX que, pelos vistos, não eram muitos. Quando lemos sobre a mulher e a cultura brasileira do século XIX verificamos que à mulher não era permitido sair às ruas e, além do mais, o seu reinado não estendia além das paredes dos sobrados, sendo que até estes limites podiam ainda reduzir-se uma vez que mesmo dentro da sua própria casa não lhe era permitido a sala se esta contivesse visitas.

Por tudo isto, Gilberto Freyre nos conta em *Sobrados e Mucambos* (1996, p. 380) “que a chegada de um estranho na casa era imediatamente seguida pelo farfalhar de saias se retirando, pelo ruído de garotas se escondendo ou subindo escadas.”

E interessante foi descobrir que as mulheres urbanas escondiam-se na escuridão dos quartos ou então por entre as plantas dos jardins, sempre que era anunciada uma

¹ Carta citada por Wanderley Pinho in *Salões e Damas do Segundo Reinado*. 40 ed. São Paulo, Martins, p. 17.

visita do sexo masculino e, nestas circunstâncias, apreciavam a visita sem serem notadas.

Este facto começa a alterar-se a partir da cidade do Rio de Janeiro, a corte do regente D. João VI e depois dos imperadores Pedro I e II. A partir desta altura, as mulheres brasileiras, europeizando-se, começaram a aparecer pela primeira vez diante de estranhos e os salões dos sobrados anteriormente sempre fechados eram abertos para as chamadas reuniões “burguesas”, onde passavam a ser projectados importantes negócios e alianças políticas.

Convém ressaltar que nestas ditas reuniões de negócios, já se começava a reclamar um novo tipo de comportamento às donas de casa que, diga-se de passagem, estivera até então restrita à esfera doméstica.

A partir deste momento, percebemos que a imagem da mulher começa a pesar e muito na direcção das pretensões económicas ou políticas do marido uma vez que a sua postura diante dos convidados, sua aparência, suas jóias, seus vestidos, seu modo de receber e de se insinuar junto às grandes personalidades, assim o exigiam.

Assim sendo, a mulher que outrora se escondia dentro de casa para não ser vista por visitantes masculinos, começa a adaptar-se a esta nova representação de convívio em sociedade uma vez que agora a própria sociedade exigia que ela abandonasse o isolamento em proveito de uma atitude precisamente oposta. Interessante é que, finalmente, é concedida à mulher a permissão para sair às ruas.

Katia Muricy (1988, p.57) tendo estudado esta alteração no papel social da mulher no Brasil de então, assim a resume:

A corte pedia a “mulher de salão”, a “mulher da rua”. Os grandes negócios do marido a requeriam, o pequeno comércio da rua a chamava. A mulher de posses devia expor-se ao mundo: nos salões das residências, nos teatros, nas recepções oficiais, nos restaurantes que começavam a surgir. Abandonavam a alcova, a intimidade auto-suficiente das casas, tiravam as mantilhas ibéricas e ganhavam as ruas em busca de artigos de luxo franceses e ingleses. As ruas que concentravam o comércio feminino enchiam-se de elegantes, e os vendedores e mascates de porta, indispensáveis na família antiga, perdiam rapidamente a sua utilidade. Compenetradas de sua nova situação social, as mulheres abandonavam seus antigos hábitos e tratavam de europeizar seus corpos, seus vestidos e seus sentimentos.

Dentro destes moldes, encontramos Alencar a argumentar que nos seus perfis de mulher traçados em *Lucíola e Senhora*, o traço europeu – ou seja, o esboço destas heroínas a desfilarem “pelas salas e ruas com atavios parisienses” - longe de desviar do modelo local, complementaria a verosimilhança destes perfis de mulher.

E, de facto, as heroínas românticas criadas por Alencar e que aparecem nas suas obras a reclamarem o seu direito ao “amor verdadeiro” já constituíam então uma realidade social, dado a crescente europeização dos costumes que já se faziam sentir na sociedade brasileira de então. Assim, tanto na ficção quanto na realidade a fisionomia da sociedade brasileira europeizava-se a ponto de ter os seus traços, mesmo os mais característicos, definidos por um tom cada vez menos patriarcal e mais burguês.

Em *Lucíola* e *Senhora* já podemos notar esses aspectos. Ambas as protagonistas são apresentadas desfilando pelas ruas, salões e, participando de bailes.

Observemos alguns exemplos:

Na sala, cercada de adoradores, no meio das esplêndidas reverberações de sua beleza, Aurélia bem longe de inebriar-se da adoração produzida por sua formosura, e do culto que lhe rendiam. (Alencar, 2004, p. 2).

“Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.” (Alencar, 2004, p. 2).

Os dois fragmentos acima referenciados dizem respeito à protagonista da obra *Senhora*. Nestes excertos podemos notar claramente que *Aurélia* era uma mulher de sociedade que gostava de participar de bailes e festas.

“O baile terminara às duas horas. Lúcia assistira até o fim.” (Alencar, 1995, p. 64).

“Entrei no baile aspirando no ar um faro de sangue. Ela lá estava sempre bela, sempre radiante. Júbilo satânico dava a essa estranha criatura ares fantásticos e sobrenaturais entre as roupas de negro e escarlate.” (Alencar, 1995, p. 62).

Nestes dois últimos fragmentos temos a personagem Lúcia também participando de baile e atraindo a atenção dos homens.

A partir desse quadro podemos, então, afirmar, que é este tipo de mulher, digamos, carnal, esta “mulher de salão”, esta “mulher da rua”, esta mulher que inclusive lê romances, (Lúcia, por exemplo, gostava de ler “A Dama das Camélias” e Aurélia “Shakespeare”) o modelo local que possivelmente teria inspirado os primeiros romances urbanos brasileiros e, entre as quais, destacamos *Lucíola* e *Senhora*.

3.2. A construção da identidade feminina nas narrativas românticas

As narrativas românticas sempre despertaram a atenção da mulher. Geralmente quando as lê, a mulher tenta identificar-se como personagem da narrativa. Podemos, então, afirmar que existe uma estreita relação entre a construção da identidade feminina e as narrativas românticas.

No século XIX essa relação foi problematizada pelo romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1998).

Tivemos a preocupação de ler o resumo desta narrativa e ficamos a saber que a personagem Emma não conseguia ajustar as leituras românticas de sua juventude com a mediocridade de sua vida após o casamento. Isto porque na juventude lia romances que apresentavam o casamento como algo belo, angelical, e, depois que casou, deu conta que afinal aquilo que tinha lido não acontecia na realidade. Então, considerou o suicídio como única solução para a sua existência.

Podemos depreender desta narrativa uma crítica à limitada possibilidade oferecida à mulher, cuja identidade girava basicamente em torno dos ideais do amor e do casamento. E ela muitas vezes procurava a sua própria identidade nas leituras que fazia das narrativas românticas.

Desta forma, Foucault (1985) afirma que, a partir do que acima ficou exposto, “as narrativas românticas estariam, possivelmente, a determinar a presença de estereótipos de feminilidade, assentando a felicidade da mulher exclusivamente em sua união com o homem.”

José de Alencar retracta muito bem isso tanto em *Lucíola* como em *Senhora*. Ambas as protagonistas ansiavam pela presença de um homem na sua vida e, para isso, tiveram que suportar várias dificuldades até chegar à união conjugal.

Poder-se-ia então avançar, de acordo do Foucault, “a hipótese da construção da identidade feminina alicerçada na categoria discursiva do próprio sexo.”

Conforme Foucault (1985, p. 26), o século XVIII europeu assistiu à emergência de “mecanismos de poder para cujo funcionamento o discurso sobre o sexo [...] passou a ser essencial”, tendo em conta que “a construção da ideia de sexo como princípio motivador, como o próprio segredo da natureza humana, ajudou a criar a ideia da mulher como um ser cuja plenitude residiria em sua relação com um homem, construindo-se uma identidade nele centrada.”

Na medida em que a literatura, especialmente a produzida com o advento da modernidade, fez da identidade um tema, as narrativas românticas podem ter reforçado os estereótipos de feminilidade, de acordo com Culler, contribuindo para definir a mulher nos mesmos moldes propostos por outras práticas discursivas:

A literatura é um dos lugares onde [...] a ideia de sexo é construída, onde achamos promovida a ideia de que as identidades mais profundas das pessoas estão ligadas ao tipo de desejo que sentem por um outro ser humano. (Culler, J.: 1999, p. 17).

Em *Lucíola* e *Senhora* temos claramente o sexo como algo essencial e imprescindível na vida destas protagonistas. Aurélia e Seixas, no final do romance, vivem o santo amor conjugal do qual o sexo faz parte. *Lucíola* também viveu esse momento feliz com o amado embora nos momentos finais de sua vida tenha-se recusado manter sexo com Paulo porque se sentia culpada pelos erros do passado.

Culler enfatiza as relações entre sexo e identidade que se entroncariam nas narrativas literárias, já que o leitor as actualiza no acto de leitura. A literatura leva o leitor a identificar-se com as personagens, contribuindo, assim, na formação da sua identidade.

Podemos mesmo afirmar que é quase impossível, lendo *Lucíola* e *Senhora*, não nos identificarmos, em algum momento da história de vida de ambas, com as respectivas protagonistas. No nosso caso, a história de Lúcia cativou-nos imenso, principalmente nos momentos em que ela conta a Paulo o seu passado, porque no início da obra, quem lê *Lucíola* geralmente a condena por ser prostituta e, por agir da forma como agia.

São as próprias normas criadas pela sociedade que nos impõem essa tendência. Mas a obra nos mostra que nem sempre o que parece ser é o que na verdade acontece. E a história de Lúcia confirma isso. Afinal, a prostituta que nos é apresentada ao longo da obra não era mais do que uma vítima da própria sociedade que a obrigava a seguir esse caminho.

3.3- A escolha de José de Alencar pela temática da mulher

Das pesquisas feitas descobrimos que Alencar, desde criança, apresentou um grande interesse pelo universo feminino. É o próprio autor a afirmar, em sua obra *Como e porque sou romancista*, que era ele quem fazia as leituras em sua casa para um público basicamente feminino: mãe, tia e visitas. O autor fala sobre como as mulheres se emocionavam com as leituras que ele fazia dos romances e como era impressionante a forma como elas se envolviam nas histórias apresentadas.

Alencar diz ser esta experiência que, provavelmente, lhe terá despertado o interesse pelos romances, daí vir mais tarde a tornar-se um escritor: “Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção.” (Alencar, 2005, p. 29)

A partir das palavras do autor, podemos concluir que a sensibilidade feminina foi um dos principais factores que contribuíram para a escolha feita por Alencar de se tornar um romancista.

O seu interesse por romances não seria suficiente para torná-lo um romancista, segundo o autor, pois a imaginação que herdou de sua mãe foi também um factor de grande importância para capacitá-lo a escrever:

Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que todo mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances. (Alencar, 2005, p. 30)

Inferimos, quando Alencar afirma - ser ele o leitor oficial da família - que as mulheres brasileiras no início do século XIX ainda não tinham adoptado a prática da leitura, até porque, no período, era bastante reduzido o número de mulheres alfabetizadas, no entanto, podemos notar que elas já apresentavam um grande interesse pelas histórias dos romances.

É importante destacarmos que a chegada dos romances ao Brasil foi um dos factores que contribuiu para desenvolver nas mulheres o hábito da leitura.

Nesta óptica pensamos ser interessante analisar a mulher no que diz respeito ao próprio hábito de leituras.

No início do século XIX, os homens não pareciam se interessar em desenvolver nas mulheres o gosto pela leitura. No entanto, com Alencar, foi diferente. O autor faz questão de acrescentar, às numerosas qualidades de suas personagens, o interesse pela

leitura como sendo uma forma de comprovar serem elas inteligentes e perspicazes. Para o escritor, a mulher ideal deveria ser bela, prendada e inteligente.

Isso é facilmente percebido em *Lucíola* e *Senhora*. A personagem Lúcia apreciava ler e ouvir alguém ler. Como referimos anteriormente lia *A Dama das Camélias* mas gostava também de ouvir o amado ler o conto de *Bernardin de Saint-Pierre* e a obra intitulada *Átila* de Chateaubriand.

Aurélia (protagonista de *Senhora*) também gostava de ler. Lia *George Sand* e *Shakespeare*.

Confirmemos com trechos das obras em estudo. Começemos por Lúcia:

“- Estavas lendo?

Era um livro muito conhecido – *A Dama das Camélias*.” (Alencar, 1995, p. 70).

Lúcia, depois que cansou de traquinar, fazendo-me cócegas, cobrindo-me o rosto com as franjas e oferecendo-me entre as malhas um beijo que eu não podia colher e se evaporava no ar, foi à estante escolher um livro, e sentou-se na esteira para ouvir-me ler. O livro que ela trouxe era esse gracioso conto de Bernardin de Saint-Pierre... (Alencar, J. : 1995, p. 84).

A seguir temos um exemplo retirado de *Senhora* e que nos mostra também o hábito de leitura da personagem Aurélia: “Aurélia estava lendo na sala de conversa; (...) o estilo de George Sand...” (Alencar, 1995, p. 34).

Aurélia não gostava de Byron, embora o admirasse. Seu poeta querido era Shakespeare, em quem achava não o simples cantor, mas o sublime escultor da paixão.

Muitas vezes aconteceu-lhe pensar que ela podia ser uma heroína dessa grande epopeia da mulher, escrita pelo imortal poeta. (Alencar, 2004, p. 161)

Pensamos ser correcto dizer que a inteligência e a refinada educação das personagens de Alencar faziam delas mulheres à frente de seu tempo. No entanto, devemos destacar que isso não fazia delas mulheres contrárias ao casamento ou mesmo insubmissas aos maridos. Tais personagens podiam ser tomadas como modelos ideais de donas de casa, prontas para assumirem o papel de mãe e de esposa.

O amor continua sendo para elas o ideal de felicidade e o casamento a concretização dessa felicidade. Elas se sujeitam aos seus amados não por medo ou por obrigação, mas por amor.

Preferimos ainda acreditar que o grande interesse de Alencar, ao apresentar em suas obras mulheres leitoras, era o de fazer a aproximação necessária entre leitor e obra, provocando ainda mais a identificação, pois ambas compartilhavam da mesma prática.

Acreditamos também que Alencar, por ser um homem conservador, tinha sim o interesse de educar suas leitoras para o casamento: ensinando-as através de suas narrativas.

Para comprovar o que dissemos, vejamos alguns exemplos. Começemos pela personagem Lúcia, protagonista do romance *Lucíola*, vemos claramente como se dá a identificação entre personagem e leitora — interessante observarmos que essa identificação se dá dentro do universo ficcional, pois é a própria personagem Lúcia quem se identifica com as heroínas dos romances que lê.

As leituras feitas pela personagem não são feitas de forma passiva, pois têm sobre ela um efeito impressionante. Lúcia, por mais de uma vez, se identifica com as heroínas dos romances. Em alguns momentos, as personagens representam o que ela gostaria de ser — um modelo que deveria ser imitado:

Escolhi outro livro para distraí-la; lia a Atala e Chateaubriand, que ela ouviu com uma atenção religiosa. Chegando a essa passagem encantadora em que a filha de Lopes declara ao jovem selvagem que nunca será sua amante, embora o ame como a sombra da floresta nos ardores do sol, Lúcia passou as mãos sobre os meus olhos dizendo-me: — Não podíamos viver assim? (Alencar, 1995, p. 84).

Podemos ver que a educação e a inteligência da personagem não fazem com que ela deixe de lado as prendas domésticas, ao contrário, por ser prendada, ela se torna ainda mais admirável e virtuosa aos olhos do narrador.

As heroínas românticas, representam, para o futuro esposo, duas funções básicas: a primeira seria a de objecto de prazer, daí o destaque dado à beleza dessas personagens; e a segunda é o da organização familiar — é ela quem vai cuidar da casa e dos filhos para que ele possa cumprir suas obrigações fora do ambiente doméstico — daí elas serem representadas como mulheres virtuosas e prendadas.

Constatamos que nas obras de Alencar, o que não faltam são exemplos de mulheres prendadas (mulheres que sonham com o casamento). Mesmo aquelas que, em um primeiro momento, pareçam não se encaixar nesse perfil, como, por exemplo, a protagonista de *Lucíola*, no fundo, o que elas mais desejam é assumir o tão desejado papel de “rainha do lar”.

Vejamos o exemplo da personagem citada. Lúcia, apesar de levar uma vida de luxúria, sonha em ter marido, casa e filhos para poder cuidar. O narrador faz questão de mostrar o quanto a personagem sofre por levar uma vida diferente daquela desejada pelas mulheres honestas da sociedade.

Há uma passagem de *Lucíola* em que a personagem, depois de passar um dia inteiro cuidando da casa e de seu companheiro, faz a seguinte declaração: “Foi o dia mais feliz de minha vida.” (Alencar, 1995, p. 86).

Lúcia, no caso, seria um exemplo a não ser seguido: o sofrimento da personagem e o seu final trágico mostram que para a mulher conseguir a felicidade, ela deveria ser casta, virtuosa, honesta, prendada etc. Caso contrário, não alcançaria o tão sonhado final feliz.

De acordo com o que temos vindo a tratar até o momento, podemos afirmar que, as personagens românticas trabalhadas por Alencar, para merecerem um casamento feliz, precisam se apresentar como modelos de virtude. Daí a necessária evolução que algumas dessas personagens sofrem no decorrer das histórias. Lúcia é uma dessas personagens.

Aurélia (protagonista de *Senhora*) também alimentava o desejo de casar ainda que no início usou o casamento para se vingar mas, no final do enredo é ela mesma quem declara a Seixas:

Pois bem, agora ajoelho-me a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te. (...) As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal. (Alencar, J. : 2004: p. 176)

Ambas as protagonistas foram mulheres vitoriosas com respeito ao amor. Lúcia morreu amando, eternamente, Paulo. Aurélia conseguiu pôr de lado o orgulho que a estava separando de Seixas e se une a ele no santo amor conjugal.

CAPÍTULO IV

AS HEROÍNAS ROMÂNTICAS CRIADAS POR ALENCAR

As heroínas românticas criadas por Alencar

4.1- *Lucíola: O perfil da heroína urbana*

Em *Lucíola*, temos uma heroína criada por Alencar bem ao gosto do Romantismo. A protagonista representa a luta entre a força regeneradora da pureza do amor e uma vida de pecados. Essa ambiguidade que caracteriza Lúcia é percebida no seguinte fragmento, em que o próprio Paulo, estando em festa na casa do Dr. Sá, nota uma mudança na maneira de agir de Lúcia:

Notei no tom de Lúcia durante o resto desta conversa uma diferença extraordinária com o modo singelo e modesto que ela tinha em sua casa; agora era a frase ríspida, incisiva e levemente embebida na ironia que destilava de seus lábios, e cujas gotas a maior parte das vezes salpicavam a ela própria. A cortesã revelava-se a mim sem reboços, depois que deixara cair na falda do leito o seu último véu. (Alencar, 1995, p. 19).

O romance de Alencar deve ser analisada a partir da própria ambiguidade da protagonista, uma vez que a obra deste romancista reflecte a sociedade brasileira da segunda metade do século XIX. Em *Lucíola*, este quadro é apresentado de forma crítica, pois a sociedade que condena os vícios é a mesma que os alimenta. É essa a postura assumida por Sá, como podemos exemplificar com o trecho que se segue, no qual este dialoga com Paulo:

– Por que lhe falaste nesse tom? Naturalmente a trataste por senhora como da primeira vez; e lhe fizeste duas ou três barretadas. Essas borboletas são como as outras, Paulo; quando lhes dão asas, voam, e é bem difícil então apanhá-las. O verdadeiro, acredita-me, é deixá-las arrastarem-se pelo chão no estado de larvas. A Lúcia é a mais alegre companheira que pode haver para uma noite, ou mesmo alguns dias de extravagância. (Alencar, 1995, p. 9)

Alencar apresenta a prostituta como uma representação das contradições da alma e do corpo, da virtude e do vício, da prostituição e da família, aspectos importantes do período romântico em que viveu. No meio rural brasileiro, o moço solteiro – neste caso Paulo – gostava do prazer que a vida urbana e a prostituição ofereciam, como podemos constatar no seguinte fragmento, em que Paulo conta sobre a chegada ao Rio de Janeiro: “A corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa.” (Alencar, 1995, p. 6).

O romance é contado em primeira pessoa e é através do próprio narrador que Alencar vai delineando criticamente os conceitos morais existentes na sociedade. Percebemos isto, no momento em que Paulo vê Lúcia pela primeira vez e pergunta a Sá,

quem era aquela senhora, Sá responde-lhe que ela não era uma senhora, o pensamento de Paulo então é o seguinte: “Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência.”(Alencar, 1995, p. 3)

Através de Paulo ficamos a conhecer os preconceitos do grupo social a que o mesmo pertencia. O trecho a seguir exemplifica muito bem o posicionamento de Paulo:

Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depara ao hálito de Deus; quando porém a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome. É mais do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite. (Alencar, 1995, p. 31).

Não podemos falar apenas de Paulo e nos esquecer de Lúcia, pois ela também assume os preconceitos sociais dos quais ela mesma é vítima, como podemos observar através de suas próprias palavras: “– Que importa? Contanto que tenha gozado de minha mocidade! De que serve a velhice às mulheres como eu?” (Alencar, 1995, p. 14)

Paulo e Lúcia são, portanto, representações de uma época, figuras socioliterárias que expressam a visão de Alencar sobre a figura da prostituta no século XIX. Assim como Lúcia, as prostitutas são mulheres fortes, pois vivenciam a todo momento preconceitos e mais preconceitos e a sociedade, por sua vez, é incapaz de se solidarizar com o seu drama. *Lucíola* é, portanto, uma denúncia à mesquinhez da sociedade que julga as prostitutas como mulheres impuras, mas delas usufruem em benefício próprio, continuando a sustentar a classe, no momento em que são pagas pelos “serviços prestados”.

Ao denunciar os sentimentos cruéis que a sociedade tem para com as prostitutas, José de Alencar cria um dos seus primeiros “perfis de mulher”, uma vez que centraliza a acção em torno de uma figura feminina – Lúcia. O próprio Alencar explica, mais tarde, o que viria a ser a denominação “perfis de mulher”:

“Esses perfis de mulher, como diz o termo, não são tipos; mas, ao contrário, exceções, ou idiosincrasias morais, que se tornam curiosas, justamente pela originalidade e aberrações do viver comum. É assim que se deve entender Lúcia, Emília e Aurélia. (Coutinho, 1999).

Emília é mais uma das personagens femininas criadas por Alencar. Neste trabalho interessam-nos apenas *Lucíola* e *Senhora*.

Lúcia é com certeza um perfil de mulher criada por Alencar que vive entre o amor puro e a prostituição, ou seja, entre o modelo romântico e o modelo realista. No

início da obra, Lúcia é uma mulher forte e decidida, uma prostituta de luxo que participa de orgias noturnas, como foi a festa na casa do Sá, onde Lúcia subira na mesa, dançando de forma erótica, deixando toda a sua sensualidade fluir.

Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. [...] Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, traçou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas. (Alencar, 1995, p. 30)

Entretanto, da metade do livro em diante, Lúcia se torna uma mulher frágil, que precisa da ajuda de Paulo para continuar superando os obstáculos que a vida lhe apresenta. Lúcia abandona todo o luxo e vai viver no campo, em uma casa simples, como uma verdadeira personagem romântica. Lúcia também assume os preconceitos sociais contra as prostitutas, abandona sua vida de liberdade e pune a si mesma pelas faltas que cometera, esperando encontrar nos braços de Paulo o “perdão dos seus pecados”.

Lúcia escondeu o rosto nos meus joelhos e emudeceu. Quando levantou a fronte, implorava com as mãos juntas e o olhar súplice. O quê? O perdão de sua primeira falta?
Não sei. Faltaram-me as palavras para consolar dor tão profunda: beijei Lúcia na face. (Alencar, J. : 1995, p. 97).

Sob essa óptica, constrói-se, pois, a figura da prostituta na protagonista do romance *Lucíola*. Seria Lúcia anjo ou mulher fatal? A pureza de seus sentimentos e de sua alma a transformaram em uma figura angelical, mas essa mulher bonita e sedutora é marcada também por uma vida de luxúria e devassidão. Entretanto, acima dessas características, está Lúcia que, com todas as suas idiossincrasias, é uma mulher forte e corajosa que não pode viver em uma sociedade tão injusta e, por isso, Alencar prefere deixar que a morte seja sua redenção.

4.1.1.- Apresentação da obra

Lucíola, publicado em 1862, é um romance de amor romântico, muito embora uma ou outra manifestação do estilo Realista aí se faça presente. Trata-se de um romance de "primeira pessoa", ou seja, o narrador da história é um personagem importante da mesma, Paulo Silva. E ele a narra em cartas dirigidas a uma senhora, G. M. (pseudônimo de Alencar), que as publica em livro com o título de *Lucíola*.

Paulo Silva, o personagem-narrador, é um rapaz de 25 anos, pernambucano, recém-chegado ao Rio de Janeiro, em 1855, com a intenção de aí se estabelecer.

No mesmo dia de sua chegada à corte (Rio de Janeiro), após o jantar, sai em companhia de um amigo para conhecer a cidade. Na rua das Mangueiras, num carro, vê uma jovem muito bela. Um imprevisto faz parar o carro, dando a Paulo a oportunidade de repará-la melhor.

Um dia depois, na companhia de outro amigo, o Dr. Sá, Paulo participa da festa de N. Senhora da Glória, quando lhe aparece a linda moça. Informando-se através do amigo, fica sabendo tratar-se de Lúcia, a prostituta mais bela, requintada e disputada da cidade. Mas ele se impressiona com a "expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto, ainda mesmo quando os lábios dessa mulher revelam a cortesã franca e impudente." (Alencar, 1995, p. 4).

Mais ou menos um mês após sua chegada, Paulo vai à procura de Lúcia, levado, é claro pelo desejo de possuir aquela linda mulher. Após longa e agradável conversa, acaba se surpreendendo com o "casto e ingênuo perfume que respirava de toda a sua pessoa." (Alencar, 1995, p. 7). A um mínimo lance de seus seios, "ela se enrubescou como uma menina e fechou o roupão; mas doce e brandamente." (Alencar, 1995, p. 7). E ele, que fora quente de desejos, agora, na rua, sente-se ridículo por não haver ousado mais. Além do que, o Dr. Sá lhe confirmara que "Lúcia é a mais alegre companheira que pode haver para uma noite, ou mesmo alguns dias de extravagância." (Alencar, 1995, p. 9).

No dia seguinte Paulo está de volta à casa da heroína. Ao seu primeiro ataque, Lúcia se opõe com duas lágrimas nos olhos.

Supondo ser fingimento, mostra-se aborrecido e ela reage atirando-se completamente nua em seus braços, já que era isso que Paulo queria. Mas no auge do prazer do sexo, Paulo percebe algo diferente nas carícias de Lúcia: mesmo no clímax do

gozo, parece que ela sofria. Sente, na hora, um imenso dó, ao que ela corresponde cinicamente: "- Que importa? Contanto que tenha gozado de minha mocidade! De que serve a velhice às mulheres como eu?" (Alencar, 1995, p. 14)

Ele quer pagar-lhe, ela rejeita com um meigo aperto de mão. E ele retira-se realmente confuso com "a singularidade daquela cortesã, que ora levava a impudência até o cinismo, ora esquecia-se do seu papel no simples e modesto recato de uma senhora". (Alencar, 1995, p. 14)

E as informações que lhe chegam a seu respeito são as piores. O Cunha diz que ela é "a mais bonita mulher do Rio e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende". "Nunca fica muito tempo com o mesmo amante, pois não admite que ninguém adquira direitos sobre ela." (Alencar, 1995, p. 16)

Além do mais, é avarenta. Vende tudo o que ganha. Até roupas. Para Paulo, no entanto, ela parece ser o contrário de tudo isso. Afinal, ela finge ou ama-o de verdade? Paulo fica em dúvida atroz.

Um dia, numa festa em casa do Sá, onde se encontravam presentes algumas pessoas entre as quais Lúcia, Paulo, Laura, Nina, Rochinha, etc... pessoas essas que tinham sido maldosamente convidadas para transformar a festa em depravação, Lúcia teve a ousadia de desfilar toda nua, emitando as posições sensuais dos quadros que se encontravam pendurados nas paredes, ante os olhares deleitosos dos presentes. A seguir a essa postura, Lúcia vai ao encontro de Paulo que se encontrava nos jardins da casa e, em lágrimas, explica-lhe o motivo de sua atitude, dizendo-lhe que fizera aquilo porque Paulo, momentos antes tinha zombado dela: "se o senhor não zombasse de mim, não o teria feito por coisa alguma deste mundo." (Alencar, 1995, p. 33) E também porque teria sido uma decepção total, afinal o que o Dr. Sá pretendia era mostrar a seu amigo Paulo quem era Lúcia: "Não foi para isso que se deu essa ceia?!" (Alencar, 1995, p. 33)- explicou Lúcia. Dadas as explicações, Lúcia e Paulo se envolvem sexualmente, amando-se profundamente, lá mesmo no jardim, à luz da lua, até de madrugada.

Decorridos alguns dias, Paulo de certo modo passa a morar com Lúcia, e, apesar das prevenções e limitações, mais e mais se liga a ela por afecto. Lúcia, por sua vez, já ama Paulo e se entrega a ele como a um dono e senhor.

Há momentos de atritos entre ambos. Passageiros, e todos causados pelo egoísmo e incompreensão de Paulo que não percebe as profundas transformações que o seu afecto operou em Lúcia. E a tal ponto, que ela não suportaria mais a ideia de se lhe

entregar na cama, pois sente por ele um amor muito puro e profundo. E ele, levado mais por desejo que por afecto, não consegue aceitar esse comportamento sublime.

As más-línguas já comentam que Paulo, além de viver à custa de Lúcia, ainda a proíbe de frequentar a sociedade. Lúcia que já então procurava viver mais retraída dispõe-se a voltar à vida mundana apenas para salvar-lhe a reputação. Mas Paulo não compreende.

Lúcia já não vibra como outrora. Mesmo quando excitada por Paulo. É a doença que já se faz sentir. Paulo não entende essa frieza e por vezes se exaspera. Ela sofre calada pois reconhece que "o amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe!" (Alencar, 1995, p. 71)

O grande sentimento que os unia, arrefece, dando lugar a uma simples amizade.

O comportamento de Lúcia é cada vez mais sublime e heróico. Já não existe mais nada da antiga cortesã. E Paulo, por fim, entende essa nobreza de carácter e compreende o porquê das suas recusas. Ela lhe recusava o corpo porque o amava em espírito. E também porque já está doente. Paulo promete respeitá-la de ora em diante.

Lúcia um dia revela-lhe todo o seu passado. Chamava-se Maria da Glória. Era uma menina feliz de 14 anos e morava com os pais, quando, em 1850, sobreveio a terrível febre-amarela.

Seus pais, os três irmãos e uma tia caíram de cama, ela ficou só. No auge do desespero, resolveu pedir ajuda a um vizinho rico, Sr. Couto que, em troca de algumas moedas de ouro, tirou-lhe a inocência: "o dinheiro ganho com a minha vergonha salvou a vida de meu pai e trouxe-nos um raio de esperança." (Alencar, 1995, p. 97)

Seu pai, porém, sabendo da origem do dinheiro e, supondo ter a filha um amante, expulsou-a de casa. Sozinha, sem ter para onde ir, foi acolhida por uma mulher, Jesuína, que, quinze dias depois, a conduziu à prostituição, estipulando pela beleza de seu corpo um alto preço.

O dinheiro, ela o usava para cuidar do que restava da família: "e eu tive o supremo alívio de comprar com a minha desgraça a vida de meus pais e de minha irmã". (Alencar, 1995, p. 98)

Uma colega de infortúnio foi morar com ela. Chamava-se Lúcia. Tornaram-se amigas. Lúcia morreu pouco depois. No atestado de óbito, a heroína fez constar que a falecida se chamava Maria da Glória, adoptando para si o nome da amiga morta. "Morri pois para o mundo e para minha família. Meus pais choravam sua filha morta; mas já não se envergonhavam de sua filha prostituída." (Alencar, 1995, p. 98) E todo dinheiro

que ganhava, destinava-o à preparação de um dote para sua irmã, Ana, a qual passou a manter num colégio interno depois da morte dos pais.

Agora Paulo compreende ainda melhor as atitudes misteriosas e contraditórias que Lúcia tomava como cortesã. É que esse gênero de vida lhe parecia sórdido e desprezível. Ela suportava como a um martírio, uma auto-punição, uma maneira de reparar o seu pecado. Conhecido o seu passado heróico, Paulo passa a sentir por Lúcia uma grande ternura e um amor sincero.

Seguem-se dias tranquilos. Lúcia muda-se para uma casinha modesta e Ana passa a morar com ela. "Isto não pode durar muito! É impossível!" (Alencar, 1995, p. 102) É o pressentimento da morte. Lúcia tenta convencer Paulo a se casar com Ana, que já o ama também. Seria uma maneira de perpetuar o amor de ambos, já que ela se julga indigna do puro amor conjugal. Paulo rejeita com veemência em nome do amor que não sente por Ana.

Lúcia aborta o filho que esperava de Paulo. Ela se recusa a tomar remédio para expelir o feto morto, dizendo "Sua mãe lhe servirá de túmulo." (Alencar, 1995, p. 112)

E já no leito de morte, recebe o juramento de Paulo prometendo-lhe cuidar de Ana como sua filha. E morre docemente nos braços de seu amado, indo amá-lo por toda a eternidade.

4.1.2. *Lucíola* e seu contexto

Lucíola é um dos romances urbanos da trilogia de José de Alencar que retrata a sociedade carioca de sua época, apontando aspectos negativos da vida urbana e dos costumes burgueses.

Como tínhamos afirmado anteriormente, os romances urbanos de José de Alencar, têm como cenário a corte, ou seja, a cidade do Rio de Janeiro, portanto, é nesse contexto que se mostram, com maior evidência, os ingredientes amorosos românticos, pois no Romantismo não se concebia uma obra que não tivesse uma intriga amorosa.

A protagonista de *Lucíola* é apresentada da seguinte forma: "perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude..." (Alencar, 1995, p. 4)

Lucíola, como romance urbano, pode ser lido como a história de um grande amor, mas sendo importante destacar, que os movimentos usados para criá-lo, dão ao texto outra dimensão: a de reconstruir uma trajetória voltada para a compreensão do

sentimento do outro, do mundo que cerca as pessoas e também, de desvendar as convenções sociais que regem os destinos das personagens. Alencar manifesta, nessa obra, a valorização à ordem social, às instituições, os mecanismos que asseguram e reproduzem essa ordem, como o casamento, a família, a religião e o próprio estado.

Por ser uma heroína romântica, Lúcia apresenta traços psicológicos fortíssimos, o autor faz questão de colocar detalhes íntimos de sua memória, dos dramas, sofrimentos, enfim, ela passa por uma experiência profunda, que consideramos de extrema importância, mas vive a castidade na alma e no coração. A autora Márcia Lima (s/d) diz que:

Lúcia se debate entre o materialismo (dinheiro), reflexo da sociedade capitalista, e a espiritualidade (salvação da alma), amparada pelas leis do Cristianismo, base ideológica do Romantismo. O lado material e o lado espiritual entram em choque, pois necessita de recursos financeiros, mas não se permite abandonar os valores cristãos, em que foi educada, não pode abrir mão da salvação da alma.

A referida autora afirma ainda que Lúcia, pela sua sedução, “(...) chega a ser comparada a Lúcifer, anjo de luz que desceu ao inferno.” Mas no final, como personagem bem construída, Lúcia se encaixa nos padrões da escola romântica. Busca na morte a redenção ao pecado da prostituição, que pensava não merecer em vida.

É bom lembrarmos que no Brasil, o Romantismo inseriu-se no período histórico do segundo reinado, marcado por mudanças extremas, principalmente, no plano social. Alencar, que já era um escritor de prestígio, com funções político-administrativas e atividades na imprensa, reconheceu, em *Lucíola*, os padrões de conduta e os valores da sociedade brasileira que, neste momento, passava por profundas transformações. Já que era movida pelo poder econômico, preocupava-se mais com o *status* social que este proporcionava.

Nesse contexto do século XIX, a literatura irá destacar, dentre outros vários aspectos da realidade, o importante papel social que a prostituta aí representa. Seja como alvo do preconceito social, além de mulher, já marginalizada pela cultura machista, e mais ainda, por apresentar-se como um desvio da moral vigente.

O romance *Lucíola* apresenta como heroína urbana uma prostituta. Paulo, a personagem masculina central, é um homem provinciano descrito como íntegro, que veio do interior com poucas posses. O seu oposto é apresentado na figura de Sá, um amigo e companheiro de infância, que por viver na cidade manifestava uma “imaginação ardente” pois promovia festas com prostitutas em sua casa e vivia para os prazeres viciosos que a Corte oferecia.

É através do Sá que Paulo e Lúcia conhecem-se oficialmente na festa da Glória, embora tenham-se vistos noites antes na Rua das Mangueiras. Deste episódio, o facto curioso é a observação de Paulo quando Sá lhe informa que aquela era uma “mulher bonita.”

Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, deveria ter feito suspeitar a verdade. (Alencar, 1995, p. 3)

Este é um facto interessante na medida em que podemos compreender que para transitar no espaço público a mulher decente devia, para não ser confundida com tipos indesejados, estar acompanhada de um tutor masculino.

No decorrer do enredo, Paulo e Lúcia encontram-se com maior frequência e enamoram-se. Porém, ele não consegue compreender as razões que motivam as atitudes de sua amada. Ora, ela entrega-se ao sexo com uma fúria amorosa ardente e voluptuosa e, mais tarde, recusa-se a deitar-se com ele novamente como condição para manter o amor entre eles.

É uma das mulheres mais ricas da cidade e, no entanto, encanta-se a tal ponto com um par de brincos de azeviche, dado por Paulo, que declara exaltada: “Hei-de trazê-lo sempre.” (Alencar, 1995 p. 38)

Ao longo da história tem-se rotulado a prostituta de ser uma mulher devassa, carnal, corrompida pela classe rica. No entanto, o perfil de Lúcia é apresentado de forma diferente. Como se fosse dividida em duas, sua alma pura queima de tortura desgastante cada vez que submete o corpo à lascívia da prostituição.

Para exemplificar melhor apresentamos, a seguir, o diálogo entre Lúcia e Paulo que acontece após a famosa cena em que Lúcia salta sobre a mesa nua e imita com gestos e gemidos obscenos as pinturas eróticas presentes na ceia oferecida por Sá, como um modelo vivo do desejo e prazer implícito das mulheres retractadas.

— Que idéia triste o senhor deve ter de mim! murmurou com a voz sumida.
— Para que te prestas a estas coisas!
— O que sou eu?
— Embora! Há sempre um resto de dignidade, que impede a mulher de consentir no que acabas de fazer.
— Dignidade de quem se despreza a si mesma!... O que é este corpo que lhes mostrei há pouco, e que lhes tenho mostrado tantas vezes! O que vale para mim? O mesmo, menos ainda que o vestido que despi; este é de seda e custou o que não custa uma de minhas noites!... Oh! Creia, mais nua do que há pouco me sinto eu agora, coberta como estou e aqui onde a sombra nem lhe

deixa ver meu rosto!... Porém sua alma vê o que fui e o que sou, e tenho vergonha! (Alencar, 1995, p. 32)

Depois do que apresentamos acima podemos questionar o seguinte: Se Lúcia despreza tanto as vantagens da profissão, por que então se entregou à prostituição?

Extraordinários são as reviravoltas que apercebemos no perfil dessa heroína. Quase no final do romance, a mulher que até então se dava a conhecer como Lúciifer- “...quem não sabe que eu sou anjo de luz, que descí do céu ao inferno?” (Alencar, 1995, p. 25)- afinal chama-se Maria da Glória!

A partir daí Lúcia revela ao seu amado Paulo a sua triste história de pobreza e necessidades materiais que acabaram por levá-la a este caminho de vício. Sua mãe, seu pai, seu irmão e sua tia tinham caído moribundos durante a febre-amarela que ocorreu em 1850. Sua irmã menor começava a apresentar os sintomas da doença. Sem recursos para cuidar de sua família a jovem desesperada deixou-se seduzir por um vizinho, personagem que já havia aparecido no enredo e fora apresentado como “Sr. Couto, capitalista”.

Os pais e a irmã salvaram-se com o dinheiro, mas a vergonha de confessar seus pecados, fez com que seu pai julgasse que ela tinha um amante, e expulsou-a de casa.

Sem saber como sobreviver, passou a prostituir-se.

Para que não envergonhasse sua família, mudou seu nome e forjou o próprio óbito. É neste momento que Lúcia/Maria da Glória também afirma que vai mudar de residência, indo morar nos arrabaldes da cidade, no bairro tranquilo de Santa Teresa, na direcção da Caixa d’água, em uma casa térrea e de duas janelas, com a irmã que iria sair do colégio.

Este ponto da intriga é especialmente importante porque nos esclarece sobre o valor que Alencar determina para a mulher brasileira. O autor deixa-nos bem claro que o vício da prostituição é duplamente vergonhoso pois, expõe a mulher à condenação pública, impedindo-a inclusive de viver com a sua família, instituição valiosíssima a todo o cidadão e leva ao conflito interno constante, por ter a consciência de estar agindo contra a natureza. E Lúcia passa a vida a debater-se com esse conflito interno que infernizava a sua vida, apesar de sua aparência exterior demonstrar o contrário.

Alencar também dá muito valor ao espaço físico apresentando-o como essencial para a transformação da protagonista. Ou seja, para que Lúcia/Maria da Glória

conseguisse o seu renascimento e redenção era preciso não só que ela modificasse seu comportamento, mas que esta mudança estivesse expressa em todos os elementos à sua volta. O ambiente urbano era vicioso, por isso sua mudança para Santa Teresa, considerado bairro periférico.

A simplicidade de seu novo lar, a maneira rígida que ela passa a trajar-se, sem adornos e jóias luxuosas, e o facto de que Lúcia passa a trabalhar nos afazeres domésticos, fazem com que ela encontre a verdadeira felicidade de uma mulher. Isto é brilhante!

Ao colocar as situações, a partir de um raciocínio que considere o certo e o errado dentro do âmbito dos sentimentos, Alencar sugere qual o modelo de comportamento não apenas decente, mas sobretudo feliz que a mulher deve seguir.

Um outro aspecto interessante no perfil de Lúcia, apresentada por Alencar é o facto de que, mesmo sendo transformada numa prostituta revivificada, Lúcia não pode ser coroada com os triunfos da vitória, uma vez que o seu passado a condena e pesa sobre ela como um túmulo. No instante que Lúcia está prestes a realizar o que seria a consagração de toda a mulher, ou seja, procriar, ela cai enferma e morre, justamente porque o corpo impuro não pode ser ungido com a bênção divina de um filho.

Com isso podemos concluir que para Alencar não há possibilidade de unir os conceitos felicidade e prostituição.

A prostituta sempre foi uma figura polêmica que esteve, com freqüência, presente nas produções artísticas e literárias. Vejamos:

O escritor francês Alexandre Dumas Filho criou a personagem Margarida, imortalizada pela obra *A Dama das Camélias* – provável inspiração de Alencar para a autoria de *Lucíola*.

A própria Lúcia gostava de ler essa obra, talvez porque se identificasse com a protagonista da mesma que também era prostituta. E é interessante quando Lúcia tenta esconder o livro *A Dama das Camélias* de Paulo porque conhecia a história da personagem Margarida. Descoberta, Lúcia explica a Paulo (que acreditava que a obra era uma mentira porque uma prostituta nunca seria capaz de amar da maneira como o livro indicava) embora Paulo lhe tenha dito, na altura, que uma prostituta também tem o direito de amar porque, citando a obra: “- O amor purifica e dá sempre um novo encanto

ao prazer. Há mulheres que amam toda a vida; e o seu coração, em vez de gastar-se e envelhecer, remoeça como a natureza quando volta a primavera.” (Alencar, 1995, p. 70).

Há algum tempo atrás assistimos na televisão a novela *Laços de Família* que apresentava a personagem Capitu, (criada por Carlos Manuel- autor de novelas no Brasil), tal personagem também exercia o papel de uma prostituta, a referida personagem foi inspirada em uma das obras de outro brilhante escritor brasileiro Machado de Assis.

No cinema, a prostituta interpretada por Julia Roberts, no filme *Uma Linda Mulher*, foi um sucesso de bilheteria, mostrando o quanto o assunto da prostituição, mesmo sendo polêmico, quando regado com boas doses de romantismo, tem grande aceitação pelo público em geral.

Notemos, portanto, que o contexto social ligado ao contexto literário forma a base das produções artísticas de todos os tempos e de todos os lugares.

Alencar dá um tratamento especial à prostituta na literatura do século XIX quando une características românticas e realistas na personagem Lúcia.

4.1.3- Características românticas em *Lucíola*

Lucíola, sendo uma obra romântica apresenta quase todas as características, do período romântico, mencionadas no ponto 1 do presente trabalho. Cingir-nos-emos apenas a três delas uma vez que se trata de uma monografia cujo limite de páginas não nos permite ir muito além.

Uma das marcas do romantismo é o subjectivismo – o mundo do romântico gira em torno do seu próprio "eu": do que ele sente, do que ele pensa, do que ele quer. Por isso o poeta e o personagem na ficção romântica estão em contínua desarmonia com os valores e imposições da sociedade e/ou da família.

Em *Lucíola* encontram-se pelo menos duas grandes manifestações desse subjectivismo romântico. A primeira está na própria estrutura narrativa do romance. Trata-se de um romance de "primeira pessoa", em que a história é narrada do ponto de vista de uma só pessoa. No caso, Paulo. Tudo gira em torno do que ele viu, pensou, sentiu junto de Lúcia. Tudo, portanto, muito individual. Já no cap. I, Paulo esclarece que escreveu essas páginas para se justificar perante uma senhora que estranhou "a minha (dele) excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagância. Para isso, "escrevi as páginas

que lhe envio, as quais a senhora dará um título e o destino que merecerem. É um "perfil de mulher" apenas esboçado." (Alencar, 1995, p. 1).

A segunda está na oposição indivíduo versus sociedade. No romance, Paulo e Lúcia ora se insurgem contra as convenções sociais: "Que me importa o que pensam a meu respeito?" (Alencar, 1995, p. 64), ora satisfazem essas mesmas convenções, embora sempre reafirmando o próprio "eu" e fazendo a sua personalidade:

... Há certas vidas que não se pertencem, mas à sociedade onde existem. Tu és uma celebridade pela beleza. O público, em troca do favor e admiração e que cerca os seus ídolos, pede-lhes conta de todas as suas acções. Quer saber por que agora andas tão retirada. (Alencar, 1995, p. 53).

- "Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro de praça que não pode recusar quem chega..." (Alencar, 1995, p. 54).

Uma outra característica do romantismo é a exaltação do amor uma vez que o amor é a mola fundamental da ficção romântica em prosa e em verso. Mas o amor sublime, alheio às convenções sociais, feito de sacrifício e, às vezes, de heroísmos.

Constatamos que em *Lucíola*, a temática central está exactamente nesta exaltação do amor como força purificadora, capaz de transformar uma prostituta numa amante sincera e fiel:

- o amor purifica e dá sempre um novo encanto ao prazer. Há mulheres que amam toda a vida; e o seu coração, em vez de gastar-se e envelhecer, remoça como natureza quando volta a primavera. (Alencar, 1995, p. 70).

"Tive força para sacrificar-lhes outrora o meu corpo virgem; hoje depois de cinco anos de infâmia, sinto que não teria a coragem de profanar a castidade de minha alma. Não sei o que sou, sei que começo a viver, que ressuscitei agora, disse Lúcia após sentir a afeição de Paulo. (Alencar, 1995, p. 99).

E o romance termina com esta comovente exaltação do amor, balbuciada por uma prostituta transformada por esse mesmo amor, momentos antes de sua morte:

Eu te amei desde o momento em que te vi! Eu te amei por séculos nestes poucos dias que passamos juntos na terra. Agora que a minha vida se conta por instantes, amo-te em cada momento por uma existência inteira. Amo-te ao mesmo tempo com todas as afeições que se pode ter neste mundo. Vou te amar enfim por toda a eternidade. (Alencar, 1995, p. 113).

Em defesa do direito de amar e ser amado, os heróis e heroínas românticos são capazes de sacrifícios e renúncias incríveis, daí uma outra característica interessante do romantismo, o amor e a morte. Diante da impossibilidade da concretização do amor por parte da sociedade ou da família, a atitude mais comum entre os românticos é o desejo de morte. Morte natural ou suicídio. A vida passa a não ter sentido para eles, já que a morte em tais casos é comparada à vida.

É interessante notarmos que *Lucíola* se enquadra perfeitamente nessa linha trágica. O romance é impregnado da ideia de morte pois Lúcia está continuamente a se queixar de uma doença misteriosa que Paulo não compreende nem aceita, supondo-se tratar-se de refinada desculpa para não se entregar a ele sexualmente. Lúcia não acredita nem admite que uma mulher como ela possa usufruir das alegrias e gozos do amor conjugal, dando ao esposo "o mesmo corpo que tantos outros tiveram." (Alencar, 1995, p.70).

Seria uma profanação do verdadeiro amor: "O amor!... o amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! (Alencar, 1995, p. 71).

Diante, portanto, da impossibilidade de realização de um amor puro, só resta a Lúcia, como personagem de um romance genuinamente romântico, uma saída: a morte.

Nem mesmo um filho merece, pois seria o fruto de um amor humilhado. "Um filho, se Deus mo desse, seria o perdão da minha culpa! Mas sinto que ele não poderia viver no meu seio!" (Alencar, 1995, p. 90). E, numa atitude típica de heroína romântica, Lúcia anseia morrer nos braços do homem amado: "... desejava que fosse possível morrermos assim um no outro... uma só vida extinguindo-se num só corpo!" (Alencar, 1995, p. 89). E assim se fez. Morreu ao lado do ser amado, confessando-lhe: "vou te amar enfim por toda a eternidade. (...) Recebe-me... Paulo!" (Alencar, 1995, p. 113).

Dessa forma podemos concluir que José de Alencar, sendo um escritor romântico, consegue, através de cada página da obra *Lucíola*, apresentar características tipicamente pertencentes a esse período.

4.2- Aurélia: uma mulher à frente de sua época

Em *Senhora*, Alencar cria, à semelhança de *Lucíola*, uma heroína, também ela com traços de carácter ambíguos, à partida.

Esta constatação baseou-se na análise da personalidade da protagonista da obra.

Podemos perceber, na personagem, uma mistura de boa e má, anjo e demónio, Bela e Fera. Exemplifiquemos com alguns trechos da obra as qualidades de boa, anjo, fera e demónio, respectivamente:

Corria então Aurélia a consolá-lo. Sabia ela já a causa daquele pranto, cuja explicação uma vez lhe arrancara à força de carinho e meiguice. Tirava-o do desespero, animava-o a tentar a operação, e para sustentar-lhe os esforços ia auxiliando-lhe a memória e dirigindo o cálculo. (Alencar, 2004, p. 61)

“- E de que serve a mim esse traste, a sua honra? Não me dirá? Interrogou Aurélia com a sátira mais picante no olhar.” (Alencar, 2004, p. 165)

Aurélia não deixou a cabeceira do leito desse irmão, a quem ela amava com desvelo natural. Os cuidados incessantes e os extremos de que o cercou, bem como a necessidade de acudir a tudo, foi talvez o que a salvou de ser fulminada por essa desgraça. (Alencar, 2004, p. 62).

“Aurélia não podia ocultar sua irritação. Crivou o marido de remos e epigramas. Nem a inofensiva D. Firmina escapou a essa veia sarcástica; mas o alvo principal foi Adelaide, sobre quem choveram as alusões.” (Alencar, 2004, p. 165).

Observamos que Aurélia, construída de acordo com a concepção romântica e, por isso mesmo, conservando e difundindo o mito da beleza e pureza, oscila entre a passividade servil e as atitudes de reivindicação, agindo sobre o universo masculino de modo a fazê-lo, de certa forma, satisfazer suas exigências e anseios:

“Soltando estas palavras com pasmosa volubilidade, que parecia indicar o requinte da imprudência, Fernando sentou-se outra vez defronte da mulher.
- Espero suas ordens.
- Oh! Sim, deixe-me! Exclamou Aurélia. O senhor me causa horror.”
(Alencar, 2004, p. 86).

É necessário salientar a importância que Alencar concede à mulher, apresentando a sua capacidade de expor as suas qualidades femininas de conquista ao homem amado.

Vejamos: Em *Senhora* é a própria protagonista (Aurélia)quem faz a sua escolha: “- Perdão, meu tio, não entendo sua linguagem figurada. Digo-lhe que escolhi o homem com quem me hei de casar.” (Alencar, 2004, p. 13); é ela quem escolhe os métodos de conquista, de forma que o marido e o casamento passam a ser opção da mulher.

Observemos as ordens que Aurélia dá a Lemos para a conquista do amado:

- Esse moço que está justo com a Adelaide Amaral, é o homem a quem eu escolhi para meu marido. Já se vê que, não podendo pertencer a duas, é necessário que eu o dispute. (Alencar, 2004, p. 15).

- Os termos da proposta devem ser estes; atenda bem. A família da tal moça misteriosa deseja casá-la com separação de bens, dando ao noivo a quantia de cem contos de réis de dote. Se não bastarem cem e ele exigir mais, será o dote de duzentos...” (Alencar, 2004, p. 16).

- Em todo o caso quero que o senhor compreenda bem o meu pensamento. Desejo, como é natural, obter o que pretendo, o mais barato possível; mas o essencial é obter; e portanto até metade do que possuo, não faço questão de preço. É a minha felicidade que vou comprar.” (Alencar, 2004, p. 16).

Podemos, então, afirmar que Aurélia simboliza a grande vitória da mulher na obra de José de Alencar pois tem a oportunidade de optar por aquilo que antes lhe era imposto (marido e casamento).

Aurélia ocupava uma posição privilegiada na sociedade, pois, no século XIX a riqueza era (parece que ainda é) a primeira medida de valor. Na posse do dinheiro, a personagem pôde satisfazer todos os seus caprichos com facilidade. Através de um mediador - Lemos – Aurélia oferece casamento a Seixas.

Ai temos o acto mais ousado de Aurélia: comprar um marido, castigá-lo e, recuperá-lo. Recuperação esta com a qual Seixas vai cooperando consciente e inconscientemente, transformando-se no homem idealizado que a heroína concebera.

O intelectualismo, a superioridade de Aurélia, estabelece uma barreira entre ela e Seixas. Este aceita a proposta de casamento por interesse, mas, a partir do momento em que se defronta com Aurélia na posição de dona e superior, esse facto desperta nele, a consciência de que se encontra numa posição humilhante. Isto porque, para um homem, a única transacção admissível que se podia manter com uma mulher era a de dominar sem ser dominado.

E interessante é que o dinheiro consegue inverter a posição da mulher em Aurélia e a posição de homem em Seixas.

Observemos:

Aurélia sendo pobre, usa dos estratagemas permitidos pelos costumes sociais da época para conseguir um marido, uma vez que ter um marido, era a medida de segurança para uma mulher. Porém, esta tentativa é frustrada pois Seixas, na época, não era vulnerável aos encantos de Aurélia. Ele estava atrás de algo mais concreto: trinta contos de réis.

Nesse momento da narrativa, Aurélia dá mostras de emancipação, comportando-se de modo diferente em relação à mulher da época. Sua ambição é ser amada. Não deseja alcançar um homem através de um casamento forçado. Este gesto de Aurélia afigura-se-nos incomum por parte da protagonista que tendo a oportunidade de ter nas mãos o homem que ama e podendo prendê-lo por obrigações morais, pelo contrário, abre mão dos direitos convencionais de noiva, porque desejava que o gesto do casamento fosse espontâneo.

Analisando as regras que regiam a sociedade de então podemos notar que para uma mulher moldada ao gosto patriarcal, Aurélia, ao se dar ao luxo de mostrar-se

orgulhosa nessa situação, rompe com uma série de tabus e preconceitos, reafirmando sua auto-suficiência, mesmo sendo uma mulher.

Aurélia, num determinado momento consegue atrair Seixas. Só que não tinha fortuna para conservá-lo e, por outro lado, o seu orgulho em excesso a impedia de agir de maneira diferente.

José de Alencar, de uma forma primorosa, reporta-se ao passado, criando a solução para o problema de Aurélia. Ao se reportar ao passado, José de Alencar cria a solução para o problema de Aurélia, tornando-a herdeira de uma fortuna. Ai, no recuo às origens, encontra o segredo da autonomia financeira de Aurélia.

Aurélia, na situação de “nova-rica”, arranja o plano para comprar Seixas e castigá-lo pela humilhação sofrida no passado.

Na sociedade patriarcal, vigente no século XIX, um homem rico que se unia à uma moça pobre apresentava motivos para lisonjear a mulher escolhida e a si mesmo pois, um homem rico, ao se tornar generoso para com a moça pobre, permanecia grande e superior.

Na situação do romance temos um quadro totalmente contrário às leis vigentes na época. Aurélia, numa atitude de falsa generosidade - seu objectivo era de vingança – compra um marido. Gesto que, ao contrário de lisonjear o homem escolhido o diminuía e o rebaixava. E curioso é que esse gesto também diminuía a mulher pois, na época, um homem que tivesse sido humilhado em sua masculinidade não permitia também que a mulher se realizasse em sua feminilidade.

Temos então, uma inversão normal dos padrões da época onde uma mulher nunca opinava com relação ao marido, o qual o pai era quem geralmente escolhia, quanto mais chegar ao ponto dela mesma realizar o negócio.

Quando Aurélia compra Seixas, este se torna objecto e aquela compradora.

Sendo compradora, Aurélia é a que tem a oportunidade de domínio para o desânimo de Seixas.

Podemos, então, concluir que, de facto, Aurélia foi uma mulher à frente de seu tempo, pois foi uma mulher sem medo da sociedade e disposta a se impor em toda sua essência. Aurélia afigura-se como uma mulher “avançada” para sua época e para a cidade em que vivia. Uma mulher capaz de pagar com a mesma moeda o mal que lhe tinha sido causado pelo amante fazendo com que este se ajoelhasse a seus pés: “Seixas ajoelhou aos pés da noiva .” (Alencar, 2004, p. 54).

4.2.1. Apresentação da obra

Publicado em 1875, *Senhora* é um dos últimos romances de Alencar e o segundo objecto de nossa análise.

Trata-se de um romance que surgiu na primeira metade do século XIX e que expõe ao leitor, como pano de fundo, valores e costumes da aristocracia escravista do Segundo Reinado.

O romance nos relata a vida de uma bela moça decepcionada e vingativa chamada Aurélia Camargo.

Aurélia passou uma infância pobre junto à mãe doente e um irmão que veio a falecer na adolescência.

Narrado em terceira pessoa, o romance encontra-se estruturado em quatro partes e na seguinte ordem: “O Preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”. Pode-se fazer equivaler as partes aos movimentos de uma transacção comercial conforme a análise feita por António Cândido (cf. Cândido: 2006, p.15-18).

Primeira parte – *O preço*:

“O Preço”, narra os episódios actuais. Nesta parte temos a descrição da protagonista Aurélia Camargo na sociedade; apresentação de Fernando Seixas como um jovem indolente. Nesta parte Aurélia compra Fernando, mas o faz de forma meio misteriosa; Fernando aceita o dote e pede um adiantamento. A seguir temos a concretização do casamento entre Aurélia e Fernando e, por fim, o narrador faz a caracterização da mulher traída e do homem vendido.

Na segunda parte (A Quitação) temos o início do passado de Aurélia. O narrador faz o retrospecto da vida de Aurélia. Há o recurso a analepse na história onde nos são apresentados os pais de Aurélia: Emília e Pedro Camargo, o noivado de Fernando com Aurélia; o abandono, as notícias do noivado de Fernando com Adelaide e, finalmente, de moça pobre e sozinha à riqueza e sociedade (referentes à Aurélia).

Na terceira parte (A Posse) temos a apresentação da noite de núpcias de Fernando e Aurélia; o castigo de Aurélia a Fernando; Aurélia como uma mulher apaixonada; o orgulho e a reacção de Fernando; seguidamente desfrutamos da apresentação de um momento curioso, ou seja, o duplo papel exercido por Fernando e Aurélia: em público- apresentam-se como um casal feliz; na intimidade, ou seja, longe da sociedade, temos o conhecimento da dor e sofrimento de ambas as personagens. Finalmente temos as humilhações que Fernando sofre.

Na quarta e última parte (O Resgate) o narrador mostra-nos a intensidade dos caprichos e contradições de Aurélia; temos a transformação de Fernando de moço leviano à dignidade de carácter; Fernando negoceia o seu resgate e, finalmente, a esposa traída e o marido comprado se reencontram como eterno amantes.

Aurélia foi o fruto da união entre o filho de um rico fazendeiro e uma órfã pobre. Seu pai, Pedro de Sousa Camargo, era o filho natural de Lourenço de Sousa Camargo, um homem prepotente e severo que vivia isolado em suas terras. Lourenço, apesar de não reconhecer o filho como herdeiro, mantinha-o no Rio de Janeiro rodeado de boa vida enquanto estudava Medicina.

Foi na corte que Pedro conheceu a mãe de Aurélia, Emília Lemos, pobre e órfã e por quem se apaixonou. Emília morava com um irmão mais velho, Manuel José Correia Lemos que, tão logo soube do romance entre a irmã e o estudante, aproveitou a oportunidade e tratou de exigir do moço um documento que legitimasse sua condição de herdeiro se quisesse casar com Emília.

Diante desta impossibilidade, devido à conflituosa relação que mantinha com o pai, Pedro decidiu fugir e casar às escondidas com Emília. O velho Lourenço, sabendo que o filho vivia com uma moça de família, raptada, ordenou-lhe que largasse a Corte e regressasse à fazenda. Pedro manteve em segredo sua paixão assim como seu casamento e teve de viver separado da esposa. Não teve escolha. O pai o abandonaria sem herança caso soubesse a verdade.

Após ter passado um ano da separação, Pedro consegue ir ao Rio de Janeiro em visita. Lá retoma sua forte relação com Emília e conhece seu primeiro filho, Emílio, de dois meses. Mantêm em sigilo seus encontros com a esposa e o faz intercalando meses passados na fazenda com o pai e semanas no Rio, com sua família. Nessas circunstâncias nasce Aurélia.

Certo dia, Lourenço comunica ao filho da sua intenção em que se case com uma moça rica da região. Pedro resolve então partir para unir-se á sua esposa e filhos.

Ao fugir acaba morrendo em um rancho. O dono do rancho, na posse de uma maleta que Pedro levava consigo, guarda-a com a intenção de entregá-la a Lourenço. O que de facto ocorre, porém muitos anos mais tarde.

Aurélia vai crescendo ao desamparo, quase à míngua. A condição humilde em que vive, e a mãe doente precisando de cuidados não lhe traz alternativas a não ser expor-se à janela na tentativa de arranjar um casamento. Imposição da própria mãe.

Aurélia, que por sua beleza encantava os mais finos moços da Corte, sente-se humilhada ao submeter-se a galanteios vulgares.

Seu próprio tio lhe faz uma proposta indecorosa para que se torne prostituta oferecendo-se como seu intercessor. Aurélia é admirada por dois rapazes da sociedade: Eduardo Abreu e Fernando Seixas. Aurélia e Fernando apaixonam-se; ele a pede em casamento. Mas a felicidade para Aurélia dura pouco.

Apesar da intensa relação amorosa, Fernando, detentor de uma personalidade ambiciosa, vê-se tentado a casar com outra moça, Adelaide, de quem receberia um dote de trinta contos de réis.

O pai de Adelaide queria impedir que a filha se casasse com Dr. Torquato Ribeiro, por quem nutria profunda antipatia. Fernando desmancha o namoro com Aurélia para casar-se com Adelaide. Manuel Lemos, tio de Aurélia, fora o agente catalisador desta trama de interesses; queria a sobrinha disponível, pois intentava tirar proveito económico de sua beleza.

A essa altura, Lourenço Camargo recebe do dono do rancho onde o filho tinha falecido, a tal maleta que por tantos anos estava guardada. Abrindo-a, Lourenço encontra uma extensa carta que Pedro lhe escrevera contando toda a verdade sobre seu amor por Emília e pedindo-lhe perdão.

O pai, após ler a carta e com o coração enternecido, decide reparar seu erro por ter sido tão rígido com o filho. Vai ao Rio de Janeiro procurar Aurélia e a faz herdeira de sua fortuna.

Algum tempo depois morre Emília Lemos. Aurélia, enquanto aguarda os trâmites da herança que a fará milionária, recebe o apoio de sua parenta distante, D. Firmina Mascarenhas e do Dr. Torquato.

Na posse da fortuna que lhe fora destinada e tendo como tutor seu tio Lemos, Aurélia incube-o da administração dos negócios. Sente-se então, a partir daí, livre para seguir seus caprichos.

A primeira parte do livro: O Preço, narra o período actual em que vive Aurélia, cercada de riquezas. A vida opulenta que passa a ter leva-a a frequentar os salões aristocráticos da época. Nesta parte do livro, há um brilho de linguagem que se assemelha ao brilho deste novo ambiente, mantido através de gestos calculados, diálogos estudados e corteses e todo um jogo de interesses, oculto atrás de aparências.

Aurélia, após ter-se estabelecido confortavelmente em sumptuosa mansão, ordena ao tio Lemos que dê trinta contos ao Dr. Torquato Ribeiro, possibilitando-o de

efectuar seu casamento com Adelaide Amaral. Para Fernando Seixas, pede ao tio, que ofereça a quantia de cem contos para casar-se com uma moça desconhecida, rica e jovem. Fernando não aceita a proposta, sentindo-se ultrajado. Mas no dia seguinte à conversa com Lemos, a mãe pedira-lhe vinte contos para o enxoval de Nicota, a filha mais nova e sua irmã. Fernando vê-se então preso a uma dívida doméstica, pois já havia usado quase toda a poupança da família com os próprios gastos. Resolve então aceitar a proposta de Lemos desde que lhe fosse adiantado vinte contos.

Lemos concorda e Fernando entrega o dinheiro à mãe. Quando Lemos apresenta a noiva a Fernando, este entra em êxtase por se tratar de Aurélia. Outrora a abandonara, porém nunca deixou de amá-la. Sente-se um felizardo. Mal sabendo ele que tudo não passava de uma ilusão, um plano de Aurélia para vingar-se do ex-namorado que no passado a abandonou.

O iludido rapaz, sem desconfiar, vai abrindo seu coração à noiva até o dia em que se casam e então sofre a grande decepção de sua vida.

Fernando apesar de não ser rico, era aceito pela sociedade aristocrática por sua beleza e suas maneiras elegantes.

Escrevia crônicas e era funcionário público.

No Segundo Reinado eram comuns casamentos por conveniências. Acontecia que, muitas vezes, o amor germinava mesmo em tais circunstâncias. Fernando segue confiante até a primeira noite do seu casamento, quando Aurélia o leva a seus aposentos finalmente decorados e comunica-lhe com frieza que dormiriam em quarto separados, além de que não haveria nenhuma intimidade entre eles. Aurélia prossegue em seu discurso deixando-lhe bem claro o papel de marido comprado apenas para manter as aparências na sociedade. E que a relação entre ambos seria de senhora e objecto possuído. Fernando, nesta noite, não dorme. Não toca em nada do que lhe é oferecido.

Decide continuar trabalhando na repartição mesmo contra a vontade de Aurélia. Guarda os oitenta contos.

Na terceira parte do livro: Posse, a narrativa transcorre em torno do conflito entre Fernando Seixas e Aurélia Camargo. Desenvolve-se entre o casal um ódio mórbido recíproco, enquanto tentam manter uma falsa felicidade. Certa ocasião Aurélia contrata um artista para pintar o retrato do marido. Desejava colocá-lo ao lado do seu na parede da sala. A obra não a agradou, pois as feições de Fernando denotavam abatimento. Ordenou ao artista que suspendesse o trabalho. O artista alega ter pintado a alma do modelo, mas obedecendo a ordem, o quadro é interrompido.

A partir daí Aurélia empenha-se em amenizar a relação com Fernando porque o quer com o semblante tranquilo. Fernando, mais uma vez iludido com as seduções da mulher, perde a dureza da expressão. Aurélia pede ao pintor que retorne a obra. Este, por sua vez, capta as novas feições suavizadas de Fernando e ainda, sob a orientação de Aurélia, pinta-o com as roupas que usava quando se conheceram em Santa Tereza. O trabalho concluído é colocado na parede do seu quarto enquanto o outro retrato em que o marido aparece com a expressão dura, é exposto na sala de visitas.

Certo dia, Aurélia leva Fernando ao seu quarto e mostra-lhe o quadro, dizendo-lhe que ali estava o homem que ela ainda amava. O artista conseguira captar a alma deste homem. Continua a lhe falar que quando ele voltasse a ter essa pureza, tornaria a amá-lo.

Aurélia tem um orgasmo involuntário diante da obra deixando Fernando perplexo: “Seixas estava atónito. Sentindo-se ludíbrio dessa mulher, que o subjugava a seu pesar, escutava-lhe as palavras, observava-lhe os movimentos e não a compreendia. Chamava a si a razão, e esta fugia-lhe, deixando-o estático.” (Alencar, 2004, p. 137)

Nos tempos de Santa Tereza, Eduardo apaixonara-se perdidamente por Aurélia. Rumou para a Europa na tentativa de esquecê-la. Depois de casada, Aurélia, sabendo que o rapaz havia caído em miséria e estava prestes a cometer suicídio, intercedeu e passou a ajudá-lo desde então com dinheiro e atenção.

Um dia, ao chegar em casa, Fernando surpreendeu-os conversando. Enciumou-se. Aurélia, por sua vez, cismava que ainda existia algo entre o marido e Adelaide, pois encontrara um antigo presente da moça junto às coisas de Fernando. As brigas em torno dessas desconfianças chegam a um alto grau de ofensas mútuas quando Fernando comunica que quer formalizar a separação. Aurélia tenta justificar-se, mas Fernando é inflexível, quer restituir-lhe o dinheiro do contrato imediatamente. Fernando fizera economias com o salário da repartição e ainda conseguira ganhar mais quinze contos de um antigo negócio que só agora lhe rendera lucro. Devolve à Aurélia o que lhe pertence, os cem contos, e reconquista sua liberdade.

Pronto para deixá-lo, Aurélia detém-se para dizer-lhe que após terem se tornado, ambos, estranhos um ao outro, ter-lhe submetido às suas ofensas e humilhando-o durante onze anos, ainda assim seu amor continuava intacto. Ajoelha-se a seus pés e suplica-lhe que aceite seu amor: “-Aquela mulher que se humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar ode ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando teu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma.” (Alencar, 2004, p. 176)

Fernando ergue-a em seus braços e beija-a com paixão. Mas, possuído por um pensamento desanimador, afasta o seu rosto do rosto de Aurélia, olha-a com profundo pesar e diz: "- Não Aurélia! Tua riqueza separou-nos para sempre." (Alencar, 2004, p. 176). Aurélia, então afasta-se do marido, vai até o toucador e volta com um envelope contendo seu testamento.

Ela despedaçou o lacre e deu a ler a Seixas o papel. Era efetivamente um testamento em que ela confessava o imenso amor que tinha ao marido e o instituíra seu universal herdeiro. - Eu o escrevi logo depois do nosso casamento; pensei que morresse naquela noite, disse Aurélia com gesto sublime. Seixas contemplava-a com os olhos rasos de lágrimas. - Esta riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for o bastante eu a dissiparei." (Alencar, 2004, p. 176).

O romance termina com a confissão de amor por parte de Aurélia a Seixas e “ as cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal.” (Alencar, 2004, p. 176)

4.2.2- *Senhora* e seu contexto

A obra *Senhora* marca “a luta da mulher pelo amor e pela liberdade”- facto bastante complexo no período.

Numa sociedade “afrancesada” e enriquecida com a Revolução Industrial, o dinheiro tinha uma importância significativa.

No romance notamos uma análise profunda de certos temas delicados do contexto social daquela época, em que são abordados os temas do casamento por interesse, da ascensão social a qualquer preço e principalmente a independência feminina.

José de Alencar procurou mostrar como o dinheiro elevava as pessoas por entre a alta sociedade, se o possuíam, e como as rebaixava, se não o tinham. A narração do livro cita por várias vezes como Aurélia recorre ao pensamento de que todos a rodeavam por causa do dinheiro que possuía: “Convencida de que todos os seus inúmeros apaixonados, sem exceção de um, a pretendiam unicamente pela riqueza, Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão”. (Alencar : 2004, p. 3)

Outro facto notável em *Senhora* são as severas críticas à hipocrisia do tempo de então, pois, Alencar questiona o uso do dote que regia os casamentos da época e o papel a que a mulher era submetida, sendo preterida em seu amor dependendo das condições financeiras.

Aurélia é apresentada no início da obra como uma mulher ativa, forte e capaz de suplantar o domínio masculino por possuir aquilo que a sociedade impunha (o dinheiro). Mas, num determinado momento da história observamos que, afinal, Aurélia é uma mulher frágil e romântica e que a sua aparente força advinda da vingança e do dinheiro não é suficiente para configurá-la como marco de identidade feminina.

Observemos:

O romance começa apresentando a protagonista na sua fase de riqueza e formosura:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.
Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro (sic); foi proclamada a rainha dos salões.
Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.
Era rica e formosa. (Alencar: 2004, p. 1).

Mas há uma outra fase da personagem, a primeira, que só é conhecida na segunda parte da obra. Nesta primeira fase da personagem, apresentada pelo narrador em retrospecto na 2ª parte da narrativa (“Quitação”), Aurélia é uma moça pobre e resignada, representando em sua humildade a própria essência de mulher.

Assim como a sua mãe, Aurélia, órfã de pai, sonha com o amor, antes mesmo de senti-lo, associando-o vagamente à ideia de casamento: “O coração de Aurélia não desabrochava ainda; mas, virgem para o amor, ela tinha, não obstante, a vaga intuição do pujante afeto (sic), que funde em uma só existência o destino de duas criaturas.” (Alencar: 2004, p.62).

O narrador, associa o ideal do amor e o sonho do casamento, forjando, para Aurélia, uma identidade de mulher assentada no desejo de união com um homem.

Podemos notar que Aurélia é identificada, pelo narrador, como uma mulher de imaginação e sentimento, características comuns a todas as mulheres: “Como todas as mulheres de imaginação e sentimento, (Aurélia) achava dentro de si essa aurora d’alma que se chama o ideal, e que doura ao longe (...) os horizontes da vida.” (Alencar: 2004, p.62)

Vejamos outras características de Aurélia.

Aurélia era uma mulher diferente. Era uma mulher daquelas que por onde passava, a todos encantava. Era uma mulher que seduzia a quem pudesse ter a honra de observá-la:

Sua entrada foi como sempre um deslumbramento; todos os olhos voltaram-se para ela (Aurélia); pela numerosa e brilhante sociedade ali reunida passou

o frêmito das fortes sensações. Parecia que o baile se ajoelhava para recebê-la com o fervor da adoração. (Alencar: 2004, p. 38).

Ainda mais marcante era sua maneira de agir e de pensar, já era tão linda e especial quanto a era na sua determinação e no seu jeito de querer opor-se a algumas regras determinadas pela sociedade, mas que não agradavam-lhe.

Dominadora e que tem tudo o que quer ter, possuindo uma lábia, um jeito seu que domina as pessoas que lhe rodeiam.

Educada, delicada corajosa, elegante, informada, inteligente, experiente...

Era com certeza, alguém que nasceu para a riqueza e para a alta sociedade, e talvez, a característica que consideramos a mais importante, que pode ser a explicação de seu sucesso no domínio das pessoas: a sua frieza.

Uma característica de extrema importância na formação do carácter de Aurélia é a sua determinação, e a sua capacidade de dominação, o modo como impõe seus desejos às pessoas. Trechos que demonstram essas suas características encontram-se em várias situações decisivas no livro, como nas discussões entre ela e Lemos sobre assuntos diversos como sua tutela:

Opôs-se formalmente Aurélia; e declarou que era sua intenção viver em casa própria, na companhia e D. Firmina Mascarenhas.

- Mas atenda, minha menina, que ainda é menor.

- Tenho dezoito anos.

- Só aos vinte e um é que poderá viver sobre si e governar-se.

- É a sua opinião? Vou pedir ao juiz que ele há-de atender-me. (Alencar: 2004, p. 10).

À vista desse tom positivo, o Lemos reflectiu, e julgou mais prudente não contrariar a vontade da menina. Aquela ideia do pedido ao juiz para remoção da tutela não lhe agradava. Pensava ele que às mulheres ricas e bonitas não faltavam protectores de influência

Os resultados de sua segurança são claramente percebidos: “- Você é uma feiticeirinha Aurélia, faz de mim o que quer.” (Alencar: 2004, p. 14).

Sua determinação é percebida também nesse argumento:

-Em todo caso quero que o senhor compreenda bem o meu pensamento. Desejo como é natural obter o que pretendo, o mais barato possível; mas o essencial é obter; e portanto até metade do que possuo, não faço questão de preço. É minha felicidade que vou comprar” (Alencar: 2004, p. 16).

Já quanto a característica opositora de Aurélia, podemos perceber uma de suas revoltas importantes, em relação ao dinheiro. Essa revolta é percebida no trecho seguinte:

As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo, apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa a vassalagem que lhe rendiam.(...) Convencida de que todos os seus inúmeros apaixonados, sem exceção de um, a pretendiam unicamente pela riqueza, Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão. (Alencar: 2004, p. 3).

Uma outra característica importante de Aurélia diz respeito à sua educação e encontramos inúmeros exemplos citados na narrativa desta obra, como esta opinião de dona Firmina:

- Outras muito mais bonitas que ela não chegam a seus pés. A viúva citou quatro ou cinco nomes de moças que então andavam no galarim e dos quais não ma recordo agora.
- É tão elegante! Disse Aurélia como se completasse uma reflexão íntima.
- São gostos!
- Em todo caso é mais bem educada do que eu?
- Do que você, Aurélia? Há de ser difícil que se encontre em todo o Rio de Janeiro outra moça que tenha sua educação. Lá mesmo, por Paris, de que tanto se fala, duvido que haja. (Alencar: 2004, p. 6).

Podemos depreender, a partir da leitura do romance, que Aurélia era ainda uma moça extremamente informada, daquelas que costumam dominar os mais diversos assuntos do cotidiano:

Era realmente para causar pasmos aos estranhos e susto a um tutor, a perspicácia com que essa moça de dezoito anos apreciava as questões mais complicadas; o perfeito conhecimento que mostrava dos negócios, e a facilidade com que fazia, muitas vezes de memória, qualquer operação aritmética por muito difícil e intrincada que fosse. (Alencar: 2004, p. 12).

Percebemos que a experiência que Aurélia possuía adveio das experiências que adquirira nas duas fases de sua vida: a da pobreza e a da riqueza. O trecho a seguir comprova este facto:

- Esqueces que desses dezenove (sic) anos, dezoito os vivi na extrema pobreza e um no seio da riqueza pra onde fui transportada de repente. Tenho as duas grandes lições do mundo: a da miséria e a da opulência. Conheci outrora o dinheiro como um tirano; hoje o conheço como um cativo submisso. Por conseguinte devo ser mais velha d que o senhor que nunca foi nem tão pobre, como eu fui, nem tão rico, como eu sou. (Alencar: 2004, p. 13).

Aurélia também apresentava uma outra característica que nos parece ser importante. A sua frieza diante das situações. Encontramos várias citações e situações em que esta sua característica regente é lembrada, como esta quando ela fala a Lemos sobre o seu casamento:

- Tomei a liberdade de incomodá-lo, meu tio, para falar-lhe de objetivo (sic) muito importante para mim.”
- Ah! Muito importante?... repetiu o batendo a cabeça.
- De meu casamento! Disse Aurélia com a maior frieza e serenidade. (Alencar: 2004, p. 12).

Ainda temos o facto de ela costumar dar preços aos homens, como se fossem objectos:

Assim costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes, dando - lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial.” (Alencar: 2004, p. 3).

No romance são-nos apresentadas diversas personagens que giram à volta de Aurélia e que nos ajudam a entender o contexto que se vivia na época. Daremos maior realce a Fernando Seixas por ser a pessoa pela qual Aurélia se apaixonará e que nos é apresentado como sendo capaz de conduzir-se por interesses socialmente comuns no casamento.

Trata-se de um rapaz jovem, inteligente e belo, que se deixa levar por uma vida de etiqueta e ostentação.

Forçado pela condição de funcionário público com baixo salário, aliado à promessa de aposentadoria, Fernando vive em prol de um futuro de bem-estar: bailes, jantares finos, elegância e etiqueta. Uma importante característica de Seixas, talvez o que mais o difere dos outros homens da época, é o enorme contraste entre a sua vida social que levava na alta sociedade e vida que tinha em casa com sua família. Seixas era, apesar de não ser tão rico, um homem de classe, que possuía objectos caríssimos, só disponíveis às pessoas da mais alta sociedade.

Quanto às suas características mais interiores, Seixas era fino, nobre, elegante, educado, extremamente inteligente.

Percebemos, ao longo da leitura da obra, um traço importante em Seixas. A sua nobreza. Parece que ele tinha nascido para a alta burguesia. Logo na sua apresentação ficamos a conhecer esse seu traço:

Um observador reconheceria nesse disparate a prova material de completa divergência entre a vida exterior e a vida doméstica da pessoa que ocupava esta parte da casa. Se o edifício e os móveis estacionários de uso particular denotavam escassez de meios, senão extrema pobreza, a roupa e objetos de representação anunciavam um trato de sociedade, como só tinham cavalheiros dos mais ricos e francos da corte” (Alencar: 2004, p. 19).

Foi assim que Seixas insensivelmente adaptou-se à dupla existência, que de dia em dia mais se destacava. Homem de família no interior da casa, partilhando com a mãe e as irmãs a pobreza herdada, tinha na sociedade, onde aparecia sobre si, a representação de um moço rico.

Ainda relacionado com estas características da época, José de Alencar critica, o modo como os pobres eram quase que excluído da sociedade, da alta burguesia como é visto várias vezes na segunda parte do livro, quando Aurélia era pobre.

4.2.3- Características românticas em *Senhora*

“Senhora” é um romance publicado em pleno tempo do estilo romântico brasileiro. Na Europa, era tempo do realismo.

À semelhança de *Lucíola*, procuraremos algumas características românticas presentes também em *Senhora*.

Se buscarmos o perfil da protagonista Aurélia, tudo se concentra em vê-la uma mulher-ideal, uma mulher-anjo, fascinante, quase imaterializada pela perfeição, uma linguagem familiar ao quadro da estética romântica. Aurélia era vista em seu tempo como a rainha dos salões, rica e formosa, deusa dos bailes. Poderosa, desdenhosa, feiticeira-menina, triunfante nos salões da corte, ao mesmo tempo objecto de um drama íntimo e estranho que caracterizou seu destino, que durante uma parte de sua vida viveu e que termina por se resolver no triunfo da felicidade. O desenho estrutural do romance dá-nos de antemão algumas coordenadas românticas.

De uma maneira geral, o romantismo apregoava o eu, a exaltação da individualidade e da personalidade. A realidade romântica se constitui essencialmente pelo destaque que se dá ao “eu”. Há mesmo um culto do eu. O mundo real externo será concebido a partir da subjectividade do eu.

O culto do eu no romance “Senhora”, sobretudo por parte da protagonista, é absoluto. Aurélia é possuída por um eu que se refugia no individualismo, nos caprichos, na sentimentalidade, nas irritações, na ironia, no sarcasmo, no ideal e no amor.

Outra característica do romantismo na obra analisada é a ânsia de liberdade. Importante, é esta passagem que nos mostra a aspiração de Seixas pela liberdade: “Ele deveria sair daquele teto, perder de vista a casa, ir bem longe daí para gozar dos momentos de solidão e recuperar durante uma hora sua liberdade” (Alencar, 2004, p.159). Todo o tipo de liberdade: política, moral, social e individual. A norma do romântico não é a razão, mas sim o instinto, a emoção, o fogo da paixão. Busca a liberdade nos sentimentos nas mais violentas emoções. Aurélia procurou-a até em seus caprichos:

Quando Aurélia deliberara o casamento que veio a realizar, não se inspirou em um cálculo de vingança. Sua ideia, a que afagava e lhe sorria, era

patentear a Seixas a imensidade da paixão que ele não soubera compreender, sacrificando sua liberdade e todas as esperanças para unir-se a um homem a quem não amava e nem podia amar, desnudava a seus olhos o ermo sáfaro em que lhe ficara a alma, depois da perda desse amor, que era toda a sua existência. (Alencar, 2004, p. 191).

Escondido e declarado, porém, o grande elemento que cobre a narrativa de “Senhora” é sem dúvida o idealismo romântico. Mulher ideal, homem ideal, vida ideal, eis o percurso da narrativa que tenta manter como permanentes esses desenhos da imaginação na alma, no coração, nas circunstâncias, nos ambientes, na paixão e no ardor do desejo. Tudo aqui se reveste de algo idealizado para obedecer ao modelo do ideal romântico. Os dois amantes mutuamente se desejam e tentam representar o modelo do homem ideal e da mulher ideal, cada um de seu lado. “A degradação de Seixas repercutia no ideal que a menina criara em sua imaginação e imprimia-lhe o estigma”

Na variedade dos traços da estética romântica aparece-nos também a excentricidade. A personalidade de Aurélia é rica em detalhes excêntricos. Alencar opta de fato pela criação de uma heroína romântica que tem na excentricidade uma especial marca com traços individuais específicos.

A excentricidade já está na forma como Aurélia resolveu seu problema amoroso através da compra e exercício excêntrico do poder sobre seu marido comprado a dinheiro para sobre ele exercer um poder estranho de domínio excêntrico. O que há de mais íntimo e pessoal é a conquista e o drama amoroso vivido por Aurélia e Seixas. No drama amoroso entra todo o tipo de sentimentos. Não só o amor, mas também o ciúme, o orgulho, a indignação, os desgostos, o desprezo e o sarcasmo (150), a irritabilidade nervosa, a volubilidade e a instabilidade emocional, assim como recônditos pensamentos, mordacidade, recalque do coração (158 e 154), e impulsos do subconsciente. Por isso é que a narrativa sempre dá um destaque para o sofrimento amoroso, para as situações de dor e de melancolia, pessimista por vezes, de Aurélia, que apesar de tudo procura entretanto evadir-se ou sair do estado psicológico em que a toda a hora está mergulhada.

A redenção através do amor é tema recorrente na obra de alguns autores, entre eles, destacamos José de Alencar. Seixas, protagonista de *Senhora*, através do amor que passa a sentir por sua esposa, transforma-se em um homem mais responsável e digno, e, após essa mudança, consegue ser feliz ao lado de sua esposa, que decide perdôá-lo.

Depois de perceber que o marido havia se transformado, Aurélia, protagonista da história, também sofre uma mudança: abandona a pose de senhora, e assume o papel de esposa submissa: “Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te.” (Alencar, 2004, p. 176)

É importante deixarmos claro que a ideia da redenção através do amor é uma característica romântica e em *Senhora* isso é facilmente constatado. Aurélia, para se redimir dos erros cometidos, confessa o seu amor a Seixas e recebe o perdão do amado, vivendo os dois o santo amor conjugal.

5. Conclusão

A conclusão de um trabalho traz sempre a sensação de alívio, seguida de algum desconforto. De um lado, está a alegria de ter realizado uma etapa importante, do outro o desconforto por não ter dito "tudo" da melhor forma, por ter deixado algo importante para trás.

Este estudo, dado seu carácter exploratório, ligado à dinâmica do fenómeno investigado (o enfoque dado à mulher nos romances urbanos de Alencar), não propõe conclusões definitivas, uma vez que seria preciso analisar todas as obras de Alencar e verificar se esse enfoque é significativo em todas elas. Sendo assim, serão apontadas algumas linhas de reflexão a partir das questões abordadas ao longo do trabalho, na tentativa de assinalar aspectos relevantes a serem desenvolvidos em investigações posteriores.

Ao longo do trabalho percebemos que no século XIX a mulher não gozava de muitos estatutos em relação ao homem. O casamento era a única porta para uma vida fácil e respeitável e não é por acaso que tanto Lúcia como Aurélia almejavam esse sonho. Já na época se dizia que era melhor qualquer casamento do que nenhum, mostrando dessa forma a importância do casamento.

Tudo isso porque a Mulher sempre teve na sociedade um papel de submissão e de inferioridade em relação ao homem.

Vejamos:

As mulheres brasileiras do século XIX viviam sob um regime patriarcal e limitadas a uma vida doméstica. Não se notava a autonomia da mulher. Dentro da família quem mandava era o homem.

Nestes aspectos, a literatura mundial e, especificamente, a brasileira, através de autores literários, em especial Alencar, rompeu as barreiras do universo feminino, procurando desmistificar este papel.

Vimos ao longo do trabalho, perpassando todas as fases do romantismo brasileiro, que a mulher sempre esteve presente tanto na poesia, no teatro e, na prosa. Em todas essas fases a mulher aparecia como aquela que sofria e, praticamente, sem nenhuma autonomia em relação ao homem. Na poesia romântica percebemos que os autores

românticos retratavam esse drama humano que envolvia a mulher, escrevendo sobre amores trágicos e os seus desejos.

Na prosa o público da época preferia um romance que tivesse uma história sentimental, com alguma surpresa e desfecho feliz. Como sempre, a mulher fazia parte deste enredo. Neste aspecto, *Lúcia* e *Senhora* servem muito bem de exemplos. Para conseguirem a vitória sobre o amor tiveram que lutar contra tudo e todos.

Mesmo na dramaturgia a mulher era apresentada como aquela que simbolizava o sofrimento e o ser mais fraco. Aquela sobre quem o homem tinha domínio.

Lúcia e Aurélia, protagonistas e ferramentas chave do presente trabalho, ousaram romper com este papel. E por terem agido dessa forma, enfrentaram os tabus para a época em que viveram.

Ao criar duas personagens fortes e distintas, Alencar, com uma visão ampla da sociedade e do ser humano, reflectiu as contradições do novo mundo romântico pois retratou a realidade feminina vivida no século XIX e tentou buscar o verdadeiro papel da mulher no todo que as envolve: A mulher que é capaz de lutar para alcançar a tão esperada realização pessoal.

Podemos então afirmar que Alencar é o pioneiro, no que diz respeito à Literatura Brasileira, em representar a mulher capaz de romper com preconceitos e lutar por sua liberdade pessoal.

Os romances analisados, *Senhora* e *Lucíola* têm aspectos comuns que mostram mulheres encarando a vida de diferentes modos, mas que encontram na figura masculina um norte e a segurança de que precisam para se firmarem como mulheres. Algo um tanto contraditório, pois através deles, chegaram ao fundo do poço e, por incrível que pareça, foi com a ajuda desses mesmos que elas conseguiram se reerguer.

Aurélia, como o próprio nome indica, representa o brilho e a glorificação da moral; é edificada ao redor da ideia de que, nas camadas populares, ainda não contagiadas pelas normas e hábitos burgueses, residem a alma e o espírito puros, a honradez e integridade de carácter. Aurélia foi uma menina órfã, que ao receber uma herança, passou por mudanças rápidas em seu viver e atitudes, mas “não porém no carácter nem nos sentimentos.” (Alencar, 2004).

Aurélia foi uma mulher autónoma em todos os aspectos de sua vida. Comprou, humilhou e recompensou, no final, o homem que amava. O que não aconteceu quando era pobre. Ou seja, ela só conseguiu autonomia a partir do momento em que se tornou rica, mostrando que a sociedade dava maior atenção aos bens económicos.

Numa sociedade onde o homem é quem dominava e subjugava a mulher, Aurélia conseguiu inverter esse papel. Dominou, subjugou e humilhou Seixas.

Cremos ser lógico afirmar que Aurélia foi uma mulher forte que esteve à frente de sua época uma vez que, agindo dessa forma, contrariou as leis que regiam a sociedade de então.

É incrível que quando analisamos a vida de Aurélia quando era pobre, verificamos que o seu comportamento exemplifica os modelos perfeitos para uma mulher do século XIX (sempre em casa, cuidando da família, prudente e discreta) mas, quando a analisamos nos bastidores da sua vida na sociedade torna-se claro concluir que ela teve, de facto, uma comportamento distinto das demais mulheres de sua época.

Um outro aspecto que nos pareceu ser de muita importância é o facto de Alencar conseguir, no final da obra restabelecer a uma estrutura familiar patriarcal, vigente na época, na qual o homem é a principal figura, dotado de reconhecido papel de suporte familiar.

De acordo com esse posicionamento conservador, Aurélia no final do romance, após ter conseguido o resgate de seu marido como também o seu, implora a união eterna do casal prometendo cordialmente dedicar todo o seu amor e obediência para Seixas. Trata-se, de certa forma, de um desfecho romântico esperado para uma obra romântica de Alencar.

Lúcia também foi uma mulher destemida, forte, e complexa. Soube lutar, até à morte, pelo amor de Paulo, embora sendo vítima dos preconceitos da sociedade.

Um aspecto incrível que notamos é que a sociedade que condenava o papel de prostituta, era a mesma que o alimentava. Ou seja, de dia a prostituta era estigmatizada, mas à noite, os elementos da alta burguesia se reuniam para participar de orgias com as prostitutas. Podemos então perguntar: Onde está a coerência da sociedade?

Lúcia sofreu esta estigmatização. Desde o princípio da obra ela foi vítima da própria sociedade em que estava inserida. Foi obrigada a prostituir-se para poder salvar a sua família.

E uma conclusão curiosa que chegamos e que a literatura do período romântico nos informa é que a miséria é a principal causa que leva determinadas mulheres a optar pela prostituição.

Dessa forma, a mulher pobre via na prostituição o único meio de subsistência sua e/ou de sua família. Lúcia, mais do que ninguém, viveu esse drama.

Para sobreviver no novo mundo urbano, homens e mulheres sem fortuna podiam vender livremente o corpo no “mercado”.

Lúcia viveu numa época na qual, com o objectivo de preservar a família, o pai geralmente recorria à persuasão e depois à força, para obrigar a jovem a preservar sua pureza, que a levaria ao casamento. Assim, quando a família descobria a história do “infortúnio” da filha — e não importava o motivo pelo qual ela tinha perdido a virgindade —, muitas vezes expulsava a moça de casa, não lhe restando outra alternativa senão envolver-se na prostituição. A personagem Lúcia pode ser tomada como exemplo representativo dessa época.

Toda essa problemática envolvendo a má sorte de Lúcia, a causa que a tornara prostituta, pode ser confirmada no trecho abaixo, na fala da personagem Lúcia:

— ... Meus dois irmãos acabavam de expirar,... Felizmente já meu pai estava em convalescença, e saiu para tratar do enterro. Ele não tinha dinheiro, apresentei-lhe as últimas moedas de ouro que me restavam. “Quem te deu este dinheiro?... Roubaste?...” Conte-lhe tudo; tudo que eu sabia na minha inocência. Ele compreendeu o resto. Expulsou-me! (Alencar, 1995, p.109).

Dessa forma, após perder a família — que serve de amparo social e moral para a mulher —, Lúcia vê-se subitamente empurrada para a prostituição. Toda ajuda que recebera, segundo o narrador de *Lucíola*, foi a favor de sua desgraça — a venda de seu corpo. Porém, em sua alma ela conservava ainda a pureza e a inocência de uma criança, que tem em si incorporada a família, como modelo exclusivo de relação harmoniosa.

Essa personagem é ambígua e tem, inclusive, dois nomes: Lúcia e Maria da Glória. Aquela é a cortesã, a mulher mundana; e esta, a moça recatada e pura, que tem a virgindade da alma.

Uma outra conclusão que podemos inferir a partir daí é que o olhar de quem a vê é que vai diferenciar Lúcia de Maria da Glória. Ou seja, se quem a vê é um homem da cidade, conhecedor de todas as máscaras sociais, ela será a devassa, a mulher que vende seu corpo em troca de dinheiro, tendo como exemplo o Dr. Sá.; se, por outro lado, quem a vê é um homem provinciano, recém-chegado à corte, que não conhece, ainda, os códigos vigentes em uma cidade grande, como é o caso de Paulo, ela será um anjo de pureza.

Notemos que Lúcia apenas entrou na prostituição porque fora obrigada. Podemos até perguntar: mas só porque foi obrigada? Ela não podia recusar a oferta?

Sim, mas a família estava prestes a morrer e não esqueçamos que, na época, a família significava um modelo exclusivo de relação harmoniosa. E Lúcia, apenas queria salvar a família e, como ingénua que era., não previu o preço e as consequências advenientes de sua escolha.

Lúcia representa a luta entre a força revivificante da pureza do amor e uma vida de devassidão. Pela sua sedução chega a ser comparada a Lúcifer, anjo de luz que desceu ao inferno.

Extraordinário é o facto de Lúcia ter recuperado aos dezanove anos a Maria da Glória que perdera aos catorze, embora essa transformação tenha-lhe custado penosos sacrifícios e, sobretudo, muita incompreensão inicial por parte do amante.

Lúcia simboliza muito bem o ideal de beleza romântica e foi uma mulher extraordinária pois conseguiu ter o respeito e o amor do homem que amava e que continuou amando-a pela eternidade.

Podemos concluir que ambas as protagonistas Aurélia e Lúcia lutaram unicamente para, no final da história terem ao seu lado uma figura masculina, tendo ocupado um lugar de destaque nas respectivas obras, pois todos os acontecimentos giram à volta dessas mulheres destemidas.

Do nosso ponto de vista podemos concluir que Alencar soube valorizar a mulher elevando a alma feminina em Lucíola e Senhora.

Creemos ter conseguido, através de nossa pesquisa, alcançar o nosso objectivo, mostrando o extraordinário enfoque dado às mulheres nos romances urbanos de José de Alencar: Lucíola e Senhora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Principal:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1982). *Dicionário de Literatura*, 4ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina.

ALENCAR, José de (2005). *Como e Porque sou Romancista*. 2ª Edição, São Paulo: Pontes.

ALENCAR, José de (1995). *Lucíola*, São Paulo: Ática.

ALENCAR, José de (2004). *Senhora*, São Paulo: Martin Claret.

CÂNDIDO, António (1971). *Formação da Literatura Brasileira*, 4ª Edição, São Paulo, Martins, 2.º vol.

CÂNDIDO, António (2004). *O Romantismo no Brasil*, 2ª Edição, São Paulo: Humanitas.

CASTRO, Maria da Conceição (1995). *Língua e Literatura*, 3ª Edição, Editora Saraiva, São Paulo.

COUTINHO, Afrânio, (199). *A Literatura no Brasil*. 5ª Edição, São Paulo: Global.

CULLER, Jonathan (1999). *Teoria Literária: Uma Introdução*, Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais.

FOUCAULT, Michel (1985). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 7. Edição, Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal.

FREYRE, Gilberto (1977). *Sobrados e Mucambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano*, 5ª Edição, Rio de Janeiro: J. Olympio-INL.

LIMA, Márcia Elizabeti Machado de (s/d). *Os Conflitos da Alma Feminina, em Lucíola e Senhora, de José de Alencar*.

MENDES, Óscar (1965). *In José de Alencar- romances urbanos*, Rio de Janeiro, Agir.

MOISÉS, Massaud (1999). *História da Literatura Brasileira: Romantismo*, Editora. São Paulo: Cultrix.

MURICY, Katia (1988). *A Razão Cética: Machado de Assis e as Questões do seu Tempo*. São Paulo, Companhia das Letras.

PROENÇA FILHO Domício (1995). *Estilos de época na literatura (Através de textos comentados)*, São Paulo: Editora Ática.

PROENÇA, Manoel Cavalcante (1995). *José de Alencar na Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro.

Outras Obras Consultadas:

ACIOLI, Socorro (2004). *Agulhas, bordados e livros: o projeto de formação de mulheres leitoras na obra de José de Alencar*. In: MORAES, Vera e REMÍGIO, Ana (Org.). *Discurso e memória em Alencar*. Fortaleza: Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira (UFC).

BAUDELAIRE, Charles (1985). *As flores do mal* / Charles Baudelaire, Trad. e notas de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BOSI, Alfredo (1994). *História Concisa da Literatura Brasileira*, 33ª edição, São Paulo: Cultrix.

BOURDIEU, Pierre (2005). *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

COELHO, Jacinto do Prado (1979). *DICIONÁRIO DE LITERATURA*, 3ª edição, 3º volume, Porto, Figueirinhas.

COELHO, Nelly Novaes(2000). *500 Anos de Presença da Mulher na Literatura em Portugal e Brasil – A Literatura como Memória Cultural*. In. *Literatura: arte, conhecimento e vida*, São Paulo: Petrópolis.

COELHO, Nelly Novaes (1991). *O conto de fadas*. 2 ed. São Paulo: Ática.

D'INCAO, Maria Ângela (2002). *Mulher e família burguesa*. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto.

DUARTE, Constância Lima (2002). (org) *Gênero e representação*, Belo Horizonte: UFMG.

DUMAS FILHO, Alexandre (2003). *A Dama das Camélias*, Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Editora Nova Cultural.

FILHO, Domício Proença (1995). *Estilos de Época na Literatura*, S/E, São Paulo: Editora Ática.

FLAUBERT, Gustave (1998). *Madame Bovary*, Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, São Paulo: Publifolha.

LAJOLO, Marisa (1999). **ZILBERMAN**, Regina. *Formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática.

MACEDO, Joaquim Manuel de (s/d). *Um Passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, citado por Luiz Norton In *A Corte DE Portugal no Brasil*, 20ª ed. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

MACEDO, José Rivair (1990). *A Mulher na Idade Média*, São Paulo: Contexto.

MARCO, Valéria de (1996). *O Império da Cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*, São Paulo, Martins Fontes.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de (2005). *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: UFC.

MILL, Stuart (s/d). *A sujeição das mulheres*. Trad. Débora Ginza. São Paulo: Escala, (Grandes obras do pensamento universal).

PRADO JÚNIOR, Caio (1996). *Formação do Brasil Contemporâneo*, 24.ª Edição, São Paulo: Brasiliense.

PRIORE, Mary Del (2006). *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto.

ROBERTS, Nickie (1998). *As Prostitutas na História*, Rio de Janeiro: Record /Rosa dos Tempos.

ROUGEMONT, Denis de (2006). *História do amor no ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi. 2. ed. São Paulo: Ediouro.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani (1969). *A Mulher na Sociedade de Classes: Mito e Realidade*, São Paulo: Quatro Artes-INL.

SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (1996), *Mulheres, Cultura e Literatura Brasileira Oitocentista: O Registro Machadiano do Novo Papel da Mulher*, In: ALONSO, Cláudia Pazos, ed. *Women, Literature and Culture in the Lusophone World*, Lampeter, The Edwin Mellen Press.